



بينالي فينيسا 2013

أكبر مسرح لحوار العالم فنيا

استطاع بينالي فينيسيا (البندقية) على مدى عمره، تقديم المفاجآت باستمرار، باعتباره أصل البيناليات، فالملامح الأنيقة لمشاركات الفنانين توضّح حالات إنسانيّة معبرة، تؤكد أن التشكيل والفنون هي لغة التفاهم والألفة والانسجام مع الآخر، وأن الفنّ أجمل تألق يمكن ممارسته، حيث تشكل العوالم المتتابعة في سياق أجنحة البينالي إنسانيّات أوطان متباينة. ومن هنا تقاطر وفود المشتغلين بالفن والمهتمين به والذواقة؛ للاطلاع على أحدث الاتجاهات الفنية، وآخر صيحات الفن المعاصر، ناهيك عن فنون الدول المختلفة.

وكل عامين يحاول البينالي تقديم رؤية للعالم، الأمر الذي يتسم دوما بالاستعصاء، ولكن يبدو أن العالم الذي يهرب من مأزق الاختزال في معرض دولي، يحضر «فينيسيا ٢٠١٣» بشكل مختلف، تتولى إبراز جوانبه المتباينة أجنحة مجنحة، تقدم لنا لمحات من التنوع العالمي، يجري فيها تركيز الاهتمام بشكل متزايد على عمق العلاقة بين العمل الفني والمشاهد، علما بأن الفنون التشكيلية اليوم لم تعد مجرد لوحات وتماثيل، فإلى جوارها، وربما تغلب عليها، تجهيزات مفاهيمية وصور وأفلام.

نادية فتحي
ناقدة تشكيلية - مصر

البينالي (Biennale/Biennial) هو نوع من المعارض الفنية تقام مرة كل عامين، بمشاركات من عدة دول، يخصص لكل منها جناح تعرض فيه أعمال فنانيها. ومع بداية كل دورة تقوم اللجنة المنظمة باختيار الدولة الفائزة بجائزة أفضل جناح، بالإضافة إلى الفنانين والأعمال الفائزة بجائزة أفضل الأعمال الفردية.

وبينالي فينيسيا أشهر وأعرق المعارض الفنية الدورية، حيث بدأت إقامته منذ العام 1895، دورة كل عامين. لكنه أصبح يقام حاليا كل عام بتخصصين مختلفين بالتناوب، للفنون الجميلة عام ثم عام للعمارة.

والعرض في بينالي فينيسيا فرصة العمر بالنسبة لأي فنان، حيث يرى أعماله جمهور متخصص، ناهيك عن أهم مديري المتاحف وأصحاب الصالات الفنية والنقاد، ومن هنا يصنع الفنان بمشاركته محطة مهمة في حياته الفنية. ولهذا يحاول الوجود في فينيسيا، خلال فترة البينالي، حتى من لم يستطع دخول صالات العرض الرسمية، عبر معرض خاص أو جماعي مع غيره من الفنانين.

بينالي 2013

وقد شهدت المدينة الإيطالية العائمة مراسم افتتاح الدورة الخامسة والخمسين للبينالي آخر مايو، حيث تستمر عروضها حتى 24 نوفمبر 2013. وتحتفل دورة هذا العام بانضمام عشر دول للمرة الأولى بينها الفاتيكان، ومن العالم العربي الكويت والبحرين.

وإلى جانب عروض الأجنحة الرسمية، هناك مهرجان حافل بالمعارض التي تقام على هامش البينالي، بالإضافة إلى الأنشطة الفنية التي تستغل وجود العدد الهائل من الزوار لتقدم الجديد. فضمن مظلة البينالي يجري تقديم 47 حدثا فنيا، تتناثر في أرجاء المدينة. من أبرزها العرض الأوبرالي «مدام بترفلاي» للموسيقار جياكومو بوتشيني، يقدمه مسرح فينيسيا بالتعاون مع البينالي، وتقدم فرقة يابانية من خلاله معالجة جديدة للدرة الذائعة الصيت.

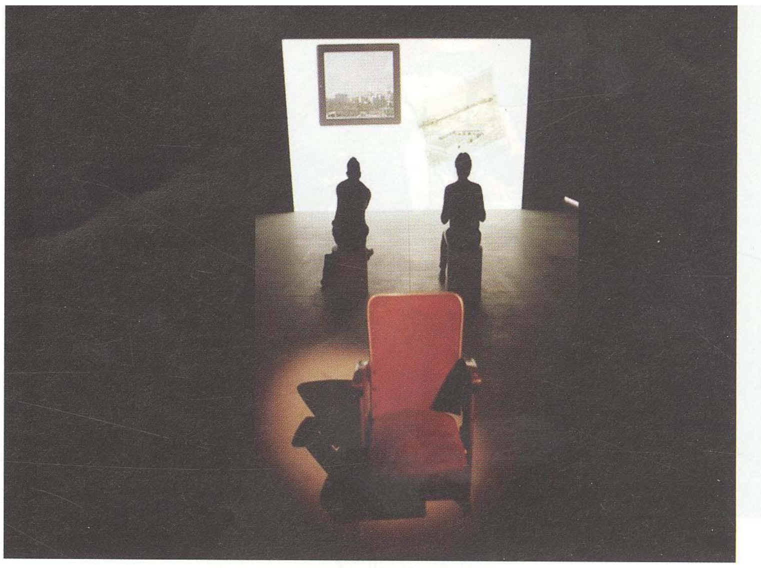
وقد اختارت إدارة البينالي «القصر الموسوعي» عنوانا للدورة، استوحاه مدير المعرض ماسيميليانو جيوني من مشروع ناطحة سحاب صممها المعماري الإيطالي مارينو أريتي لتقام في واشنطن، وقضى ثلاث سنوات في تنفيذ مصغر لمشروعه الذي ضم 136 طابقا، حالما أن يضم كل طابق فكرة متحفية لينطوي على مجمل المعارف الإنسانية. كان ذلك 1955، وقال جيوني: على رغم أن المشروع لم ير النور فإن الحلم بمعرفة أممية حلم عابر للزمان. وتقدم في القصر الموسوعي أعمال 150 فنانا من 38 بلدا.

تجاوز الهوية الضيقة

وجناح الفاتيكان، الذي يشارك للمرة الأولى، يقدم تجسيدا لفكرة تجاوز الهوية الضيقة؛ إذ يضم أعمالا معاصرة تتباين كليا مع الروائع الكلاسيكية التي تضمها جدران متحفه. فإلى جوار الركن الخاص



من الجناح الكويتي



للفنان اللبناني أكرم زعتري

بالحبر الأعظم الذي يقدم الكنوز الفنية التي يقتنيها الفاتيكان منذ مئات السنين، هناك نتاج مواهب الرهبان والراهبات الشباب الذين استلهموا أعمالهم من سفر التكوين في الجناح المسمى «في البداية»، وكذلك أعمال «استوديو أزورو» وهو مجموعة فنانين إيطاليين يستخدمون وسائط جديدة، والمصور التشيكي جوزيف كوديلكا، مع الرسام الأميركي الأسترالي المولد لورانس كارول.

وبهذا الصدد تحدث الكاردينال جيانفرانكو رافاسي وزير ثقافة البابا، عن مشاركة الفاتيكان بمشروع «إبداعي استثنائي» يحقق هدف «خلق ومتابعة الفرص لإقامة حوار داخل سياق واسع ومتنوع».

وتحمل المشاركة الألمانية في المهرجان إثارة مزدوجة، فمن يدخل الصالة المرتفعة التي تحمل اسم جرمانيا، يجد مختارات فرنسية من أعمال المعرض العالمي للفنون. كما يجد زائر الجناح الفرنسي مختارات من أعمال فنانين ألمان، قامت بترشيحها مديرة متحف الفن الحديث (MMK) في فرانكفورت.

فسوزانة جينسهايمر التي تتولى للمرة الثانية الإشراف على الجناح الألماني، أرادت البعد عن فهم مبدأ جناح الدولة بمعنى منغلق: «يجب أن ينظر المرء بانفتاح عندما يقدّم فنه الوطني». من هنا جاءت فكرة التبادل بين الجناحين الألماني والفرنسي، حيث قدمت وزارتا الخارجية في برلين وباريس العام 2013 الأرضية المناسبة لتنفيذ فكرة التبادل والشراكة، بمناسبة مرور 50 عاما على توقيع معاهدة الإليزيه التي أسست للصداقة الألمانية - الفرنسية.

ولم تقف المديرة الفنية الخبيرة في محاولتها الإعلاء من شأن النظرة إلى «الآخر» عند مسألة تحقيق التبادل القومي، إذ اختارت للمشاركة أربعة فنانين ينتمون إلى جنسيات مختلفة، وإن ارتبطوا بالثقافة الألمانية بعلاقة وثيقة. فالمشاركة الألمانية قام بتصميمها فنان التصوير الجنوب أفريقي سانتو موفوكينج، وكان قد نال منحة من الهيئة الألمانية للتبادل الأكاديمي (DAAD)، وذلك بالتعاون مع زميلته الهندية دايانيتا سينج، التي نظمت معارض في محطة قطار هامبورج ببرلين. وبالإضافة إليهما جاءت مساهمة صانع الأفلام روموالد كارماكار المولود في ألمانيا، وإن لأم فرنسية وأب إيراني، والصيني آي واي واي. ويهتم الفنانون الأربعة «بتجاوز قيود الهوية الوطنية الضيقة»، حسب ما تشرح جينسهايمر. وهذا هو في الواقع موضوع المعرض الكبير.

وبالمناسبة فإن الفنان الكبير آي واي واي، الذي منعت الصين سفره إلى فينيسيا لحضور البينالي، كان حاضرا بقوة. فإلى جوار العمل الذي يشارك به في جناح ألمانيا وموضوعه الزلزال الذي وقع في الصين العام 2008. يقدم في عرضه الخاص عملا تجهيزيا حول ما عاشه في المعتقل لأكثر من شهرين. وعمله الذي سماه «ساكرد» مؤلف من ستة صناديق يحوي كل منها مشهدا مفصلا من مشاهد اعتقاله، يمكن للزوار «التلصص» من فوق حافة كل صندوق، ورؤية ما بداخله، ليجدوا مرة آي واي واي نائما وعنصرين من عناصر التحقيق يقفان بقربه، ويجدوه ثانيا وهو في الحمام، وهو يتدرب، وهو يأكل، وفي الصندوق الأخير يروا واي خلال التحقيق.. ستة صناديق يحوي كل منها نماذج مفصلة.. مشاهد متتالية تجسده هو وسجانيه، كاشفة روتين الحياة داخل السجن الصيني. و«ساكرد» أنجز سرا ونقل من الصين إلى فينيسيا ليعرض في كنيسة سانت أنتونيو، وقد حضرت والدة آي واي واي المعرض، وعرفت من العرض أوضاع الاعتقال التي عاشها ابنها للمرة الأولى.

وبالمناسبة، ثانيا، فقد اختارت إسرائيل الفنان جيلاد راتمان لتمثيلها في فينيسيا. وكان عمله عبارة عن تجهيز يمثل عددا من الأنفاق باسم «الورشة»، مستوحى من فكرة شبكة أنفاق تصل إسرائيل بفينيسيا! وقال راتمان: أنا لا أقدم فنا سياسيا، بمعنى أنني لا أتبنى على نحو مسبق وجهة نظر طرف من الأطراف، لكنني أتبنى فكرة المقاومة، وفكرة التحرك أيضا. وطبعا فإن هذا مستوحى من المكان الذي أتيت منه، وإن كانت الأنفاق موجودة كوسيلة تواصل على مدار التاريخ. وفي العرض تظهر حفرة في الأرض تمثل مخرج النفق. والمفروض أن مشروع راتمان يعبر عن فكرة مثالية عن تواصل الشعوب!

وكسرا للمتوقع، يقدم جناح جزر الباهاما عرضا فنيا يتعارض كلية مع الصورة النمطية للجزر، بجوها الحالم الدافئ.. إذ صور الفنان تافرز ستراشان في فيلم فيديو رحلته إلى القطب الشمالي، وإلى جانب الفيديو عرض صورة لكتلتين ثلجيتين؛ إحداهما أحضرها معه من القطب الشمالي، والأخرى صنعت خصيصا على هيئة دب قطبي.

جناح دولة فنزويلا يبدأ برسم جرافيتي على جدار في يمين المدخل، وفي الداخل ثلاث شاشات عرض ضخمة تقدم أفلاما حول فن الجرافيتي في شوارع فنزويلا. العرض مبهر، تصاحبه موسيقى معبرة، تعزز تأثير الرسوم في الزائر، الذي تعوضه شاشات العرض عن التجربة الحقيقية، وتجعله يشعر بالانتقال إلى كاراكاس فعلا.

سيطرة الجشع والمادية

وجاء الجناح البريطاني تحت عنوان «السحر الإنجليزي»، تعبيرا عن السخط على سيطرة الجشع والمادية على كل شيء، متمثلا في لوحة جدارية ضخمة للفنان جيرمي ديلار (الفائز بجائزة ترنر)، تصور وليام موريس الفنان الاشتراكي منذ العهد الفيكتوري على هيئة عملاق يخوض الماء وهو يحمل يخت الملياردير رومان أبراهاموفيتش، ليقذف به في مياه البحر. وكان الملياردير الروسي قد أثار غضب الكثيرين منذ عامين عندما أرسى اليخت «لونا» الخاص به بالقرب من أرض البينالي، فارضا من حوله حراسة اقتطعت جزءا كبيرا من الممشى المحاذي. وكان أبراهاموفيتش أبرز أصحاب اليخوت الذين يفدون إلى فينيسيا خلال البينالي. كما يتحدث ديلار في معرضه المؤلف من ست غرف عن نوع نادر من البوم، بصفته ضحية من ضحايا الأثرياء، إذ يقال إن الأمير هاري قام بقتله عام ألفين وسبعة. ويأتي عمل ديلار تعليقا على ظاهرة جشع عالم المال وسيطرته المادية، وهي ظاهرة تثير، مع تفشيها، الكثير من الجدال.

جناح سويسرا يستقبل الرواد بأفعى حديدية ضخمة تطل برأسها خارج باب القاعة. وبتتبعها إلى الداخل نرى أن الأفعى قد احتلت جميع غرف الجناح، جسدها يتلوى ويمتد ويفرض وجوده. العمل للفنان فالنتين كارون، وهو مصنوع من المعدن المطروق ويبلغ طوله 80 مترا. والأفعى باستقبالها الزوار عند الباب ومصاحبتهم إلى الداخل تكسر حاجز الخوف لدى المتلقي. وحسب ما يذكر مقيم العرض جيوفاني كارماين في مقدمته للعمل: «تتحول الأفعى من عمل نحتي إلى



خط حديدي يتمدد في الفراغ، يقدم الفنان من خلاله حوارا أنيقا حول تعريف القطعة النحتية».

في الجناح الروسي يعرض الفنان فاديم زاخاروف عمله الذي يحمل اسم «داناي»، ويصور التجهيز مطرا من العملات الذهبية يسقط في حجرة لا يسمح بدخولها إلا لمرتادات الجناح، بعد أن توزع عليهن مظلات، تحميهن من تساقط الذهب على رؤسهن، وإن رحن يجمعنه من على الأرض.

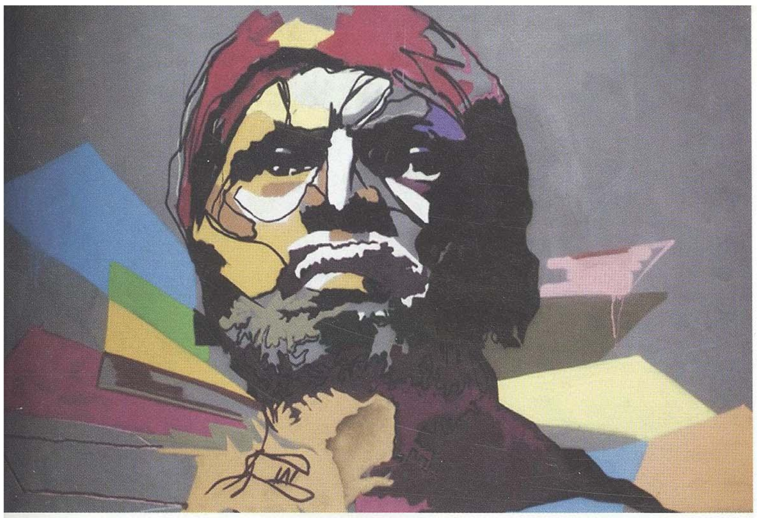
يتحلق الرواد حول فتحة في الأرض يطلون منها على الطابق الأرضي. ليروا كومة من العملات الذهبية ونساء يحملن المظلات الشفافة يلتقطن بعضا من تلك العملات، ويحملنها خارج القاعة، ويزداد الأمر غموضا مع سماع صوت غريب قادم من أعلى، حيث فوهة حديدية ضخمة تتساقط منها القطع النقدية على الكومة. الغرفة التالية يقف فيها رجل إلى جانب آلة ضخمة، مع سيور تنقل القطع المعدنية من الطابق الأسفل ليجري تحميلها حيث تتساقط من الفوهة الحديدية مرة أخرى. العملية مستدامة، كحركة آلات المصانع، تبدو معقدة ولكن فاديم زاخاروف يشرح فكرة عمله، مشيرا إلى أنه استوحاه من أسطورة "داناي" الإغريقية، التي قام الملك إكريسيوس بسجنها، خوفا من قصة تنبأت بمقتله على يد ابنها. ولكن داناي تحمل بطفل في محبسها، فالإله الإغريقي زيوس عشقها، وأمطر عليها حبه في شكل وابل ذهبي. يقول الفنان إن المشاهد يشعر عبر مراقبته سقوط العملات أنه أصبح شاهدا على التجسيد المادي للأسطورة. ويشير إلى أن الغرفة السفلى التي ترتادها النساء وحدهن لها مهمة «حفظ الطمأنينة والمعرفة والذاكرة»! ويؤكد زاخاروف أن الغرفة السفلى مقصورة على زائرات المعرض، حيث يسمح لهن بالدخول لالتقاط العملات، وبالتالي يصبحن جزءا مهما من تركيبة العمل. وعلى رغم رؤية البعض افتعال العمل ومحاولته إيصال فكرة معقدة بشكل مبالغ فيه، فإن عددا كبيرا من الزوار اصطفوا أمام الحجرة السفلى للمشاركة في تدوير اللعبة. وقد كتب زاخاروف على جدار في صالة العرض: «أيها السادة حان وقت الاعتراف بفظاظتنا ونرجسيتنا وزيفنا وتفاهتنا»!

في الجناح المجري عمل بعنوان «أطلقت لكن لم تنفجر»، نرى شاشات تلفزيون متفرقة، تحمل كل منها صورة قذيفة لم تنفجر وجدت في شوارع المدن المجرية، من مخلفات الحرب العالمية الثانية. اللافت هو التنوع في أشكال القذائف، إذ يبدو أن مصمميها وضعوا في حسبانهم أن تكون جذابة الشكل، على رغم وظيفتها المدمرة. الفنان جولت أشتالوس يعلق بابتسامة ساخرة، فيما يبدو إشارة إلى اجتماع الدول في فينيسيا لتعرض فنونها: «نرى أن القذائف قد صنعت في دول مختلفة، خلال تجمع دولي من نوع آخر.. والمهم أن تلك القذائف كانت «أكثر إنسانية ممن حاولوا إلقاءها علينا فلم تنفجر». عمل أشتالوس يتميز بالجمع بين العمق والبساطة، ويعرض لفكرة الدمار بشكل عام ودور البشر فيه.

وقد بدا جناح أسبانيا للفنانة لارا ألمارسك صورة مجسمة للخراب، إشارة إلى



لوحة للفنانة وحيدة مال الله - البحرين



من الجناح الفنزويلي

الأزمة الاقتصادية التي تمر بها أسبانيا، ليبدو الجناح بالكامل كأنه أنقاض من الطوب والأسمنت والزجاج، تكدست بفعل زلزال بدلا من معرض فن.

المشاركة العربية

تحرص دول عربية عديدة على المشاركة في بينالي فينيسيا منذ زمن بعيد. ولم يكن الأمر استثناء في هذه الدورة التي شاركت فيها للمرة الأولى الكويت والبحرين. ومع أن هناك ميلا إلى وضع الفن العربي المعاصر في بوتقة واحدة، فالمتأمل في المعروضات لا يجد سمة مشتركة واحدة للأعمال، باستثناء رغبة الفنانين بالتعبير عن أنفسهم وسرد قصصهم الخاصة وانطباعاتهم الشخصيّة.

وعبر المشاركة في الأجنحة الرسمية قدمت مصر والعراق والكويت والبحرين والإمارات ولبنان أعمالا فنية، تميز بعضها بشكل كبير. وإلى جانب الأجنحة الرسمية شاركت العديد من الدول العربية، مثل فلسطين، بعروضها ضمن جدول الفعاليات المصاحب. كما شارك الفن السعودي عبر عرض «ريزوما.. جيل في الانتظار» الذي أقامته مبادرة «إيدج أوف أرابيا». وعلى الرغم من عدم مشاركة سوريا رسميا، فإن الجناح السوري تحول إلى مساحة حرة تقدم عرضا خاصا يشارك فيه 17 فنانا من إيطاليا ودول البحر المتوسط تحت عنوان «الفن يا صديقي العزيز».

مصر خزائن المعرفة

ويأتي حرص مصر على الانتظام بالمشاركة من كونها تمتلك جناحا خاصا، اشترته من سويسرا في العام 1952، وحصولها على الجائزة الأولى أي الأسد الذهبي لبينالي فينيسيا العام 1975.

والمشاركة المصرية في دورة 2013 جاءت تحت عنوان «خزائن المعرفة» وهو عمل مشترك للفنانين خالد زكي ومحمد بنوي يتناول رحلة البشرية مع المعرفة، انطلاقا من سكنى الكهوف إلى عصر المعلوماتية. لقد بدأت رحلة المعرفة مع ولادة الإنسان، ويعبر العرض عن ذلك برسوم بدائية تنتمي إلى مرحلة سكن الكهوف، تمتد عبر ممر ضيق يفضي إلى قاعات العرض الداخلية، كأن الإنسان عبرها يكتشف الحياة خطوة بخطوة، حتى نجد مشهدا لحائط من الأحجار اللامعة وقطع الموزاييك تنزلق منسابة في شكل قطرات منهمرة من المطر، تعطي شيئا فشيئا إحساسا بالنهر الذي يحطم الحوائط التي تعترضه، مستمرا في جريانه بشكل لا نهائي.. يتواصل تعلم الإنسان وجمعه المعرفة، حتى يصل إلى مرحلة تتوقف فيها الحياة نفسها على المعرفة.. نرى الحياة الفرعونية القديمة حيث التابوت يطلق عليه باللغة الهيروغليفية «ما يحوي الحياة»، فالمعرفة قيمتها بقيمة الحياة، ليصبح ما يحوي الحياة هو ما يحوي المعرفة. يقول خالد زكي: «أردت أن أصنع من مجسم التابوت الذهبي الخزانة التي يختزن فيها الإنسان كل ما تعلمه. يجمع المعلومات، ويضعها داخل هذه الخزانة، لأن أغلى ما يحويه أي مجتمع هو كمّ المعرفة.. التابوت منقسم إلى جزأين؛ الجزء الأول به تمثال

جالس وإضاءة خافتة، وفيه جو قديم ويعبر عن كل المراحل التاريخية قبل اكتشاف لغة الكومبيوتر. والحقبة الثانية بها فورمات بلغة الديجيتال الصفر والواحد، منهمرة بشكل لا نهائي. ويرى المرتاد هذه الأشياء عبر ثقب في التابوت، حتى يصبح هناك حوار بين العمل والمتلقي».

الغرفة التالية تحملنا إلى عالم آخر، غامض ومتأمل ودائم الحركة، إذ يتوسطها تمثال ذهبي لرجل يشبه في هيئته الصوفي أو الدرويش الذي يدور في رقصة تصل به إلى مرحلة من الذوبان والشفافية، تحمله إلى آفاق أوسع، بحثا عن الحقيقة. تحيط بالصوفي دائرة مرسومة على الأرض بكتابات متشابكة تتكرر فيها كلمة «لا» باللون الأحمر، وهي كلمات للشاعر جلال الدين الرومي، يقول خالد زكي: «لقد اخترتها لبداية الجناح (وهي تحديدا: لا تجزع من جرحك، وإلا كيف للنور أن يتسلل إلى داخلك؟) فلها بعض الدلالات الرافضة». وينتهي العرض بتمثال للحكيم الفرعوني بتاح حتب يحمل مفتاحا لكل الأقفال التي نجدها حول التابوت!

«أعمال وطنية» من الكويت

الأماني الكويتية الخاصة بالمشاركة بدأت العام 1962 بمقال كتبه الفنان خليفة القطان في جريدة «الهدف» بعنوان «الكويت ومعرض فينيسيا الدولي»، بعد أن زار بينالي (1962) أثناء تواجده في إيطاليا لإقامة معرضه الفني الخاص. تحدث القطان عن مشاهداته في البينالي وعن تاريخه وتنظيمه، وطالب بأن تسعى الكويت للمشاركة، لأن في ذلك أفضل دعاية للثقافة الكويتية.

وسعى القطان مع مجموعة من زملائه للمشاركة الفعلية. ولكن محاولاته باءت بالفشل، لأن طلب المشاركة يجب أن يقدم للبينالي من قبل الدولة، ولا تقبل المشاركات الفردية. سعى القطان لتكوين جهة رسمية تمثل فناني الكويت وتنظم أمورهم وتطالب بحقوقهم، وتحقق له ذلك العام 1967 بتشكيل الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية، التي زكّت القطان ليكون أول رئيس لها، وكان ضمن أوائل أنشطتها تأسيس بينالي الكويت، الذي أقيم أول مرة في ربيع العام 1969 بمشاركة ثماني دول عربية.

لكن أمنية مشاركة الكويت في بينالي فينيسيا لم تتحقق إلا هذا العام. ونسقت آلاء يونس بتكليف من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الجناح الكويتي تحت عنوان «أعمال وطنية» في «بالازو ميكيل»، وتضمن تمثالين للنحات سامي محمد، وعددا من الصور الفوتوغرافية للفنان طارق الغصين، في محاولة لتقديم بانوراما للكويت منذ الاستقلال. ذلك أن للفنان سامي محمد مكانة خاصة في تاريخ الكويت الفني والإنساني، وله تأثير بالغ في أجيال من الفنانين الخليجيين، كما أنه صاحب تمثالي الشيخ عبدالله السالم الصباح والشيخ صباح السالم الصباح. والمعرض يتناول التشابه بين قصة هذين التمثالين وقصة حداثة الكويت، بما تحمل من تحديات وطموحات ومشاريع، وضعت الأفراد في مهام وطنية، سواء أكانت مشاريعهم فنية أم سياسية أم معمارية أو غيرها. ويعرض الجناح أيضا الفصل الأول من مشروع مستمر للفنان طارق الغصين، لإنشاء أرشيف يجمع الفنان مواده من صور عائلية ومحال أثرية وشبكة الإنترنت، تسجل تفاعلات مع مواقع ذات أهمية في تطور الكويت. ويصور الغصين نفسه في قصر السلام ومجلس الأمة وسوق الكويت للأوراق المالية ومدرسة عبدالله السالم وأستاد جابر الأحمد الدولي وغيرها، محاولا أن يستوعب موقع الفرد في جسد الأمة.

الإمارات و«المشي على الماء»

ويضم جناح الإمارات المقام في قاعة «آرسنال سالي دي آرمي» العمل الفني «المشي على الماء» للفنان الإماراتي محمد كاظم. ويعرض «اتجاهات 2013/2005» بشكل حصري في الجناح، وهو عبارة عن مشهد مرئي للبحر بـ360 درجة في غرفة مغلقة، يهدف إلى إيجاد تجربة واقعية تحاكي تجربة الضياع وسط البحر. ويرمز العمل أيضا إلى كسر الحواجز والحدود غير المرئية بين الناس وجعلهم يعيشون حالة من عدم التوازن، تمكنهم من محاورة العمل الفني جسديا وفكريا، وتفسح المجال أمامهم لطرح تساؤلات حول مفهوم العالمية والانفتاح. ودراسة القيود الطبيعية والجسدية التي يفرضها البحر لتحد من حق التجول بحرية روحيا وفكريا وجسديا.

كما يجري في دورة فينيسيا الحالية التدرب على برنامج تخصصي لمدة شهر لتأهيل الإماراتيين لإدارة معرض الجناح الوطني، الذي أُطلق للمرة الثالثة على التوالي في نوفمبر 2012.

البحرين «في عالم من صنعك»

وتشارك البحرين للمرة الأولى في بينالي فينيسيا للفنون، بجناح في «جاليري أرسنال» تحت عنوان «في عالم من صنعك». يضم أعمال فنانين ثلاثة هم مريم جناحي ووحيدة مال الله وكميل زكريا، موزعة في ثلاث حجرات. ونُسق الجناح الخاص بإشراف السيّدة ميليسا إندرس بهاتيا، ومن تصميم لودوفيكو كينتيس وماثيو غيدوني ومايكل ماركيتي.

صوتٌ خاصٌ لكلّ فنان داخل تركيب الجماعة، يسرد من كل مونولوج الامتداد الداخلي المخبوء في كل فنان. فالفنانة مريم جناحي تُقلت في لوحتها الضخمة «النصر» تمرّد الأنثى على شاكلة قضية صغيرة تنبت في جماح لوحتها واشتغالها. وتعتمد جناحي على الرمزية والطبيعة لاستفزاز التنميط المجتمعي وللكشف عن حرّية مطلقة، وعن بحثها المستمر عن لانهايات ولاتقييد في العالم الذي يخصّها. أما أنسنة الفنانة وحيدة مال الله بعنوان «نزهة قروية»، فتكشف عن مباغتات ذكيّة، توضّب فيها خوفها، قلقها، فرحها وصمتها، حيث لا شيء لديها قابل للنبوءة أو النذر. هذه العزلة الفظيعة التي تنجبُ فيها وحيدة، تبدو كمختبر خاصّ بالفنانة تحك فيه الحقيقة وتنحتُ فنيّاتها العديدة، بجرأة جميلة ومشاكسة متمرّدة.

فيما قدّم الفنان كميل زكريا معاينة فنيّة تنزع عن يوميّات العالم ما تغلّفه الجرائد، وتحبك من الورق الحقيقة المجرّدة، حيث يبدو العمل كمفكّكات جغرافية وشخصية، يحاول كميل أن يعيد لصقها وترتيبها بعناية من خلال فن «الكولاج»، في استعارة صورية من أرشيفه الخاص الذي يضمّ 20 ألف لقطة فوتوغرافية، كوّنها من تجواله في البحرين طيلة 15 عاما، على أمل أن يصنعَ ذاكرة واحدة، وانتماء عميقا إلى الجهة الأجمل من كل شيء.



من الجناح المصري

العراق واقع من الكرتون

يشارك العراق في بينالي فينيسيا 2013 بدعم وتنظيم من مؤسسة «رؤيا للثقافة المعاصرة»، التي استعانت بخبرة جوناثان واتكنز، مدير جاليري آيكون في مدينة برمنجهام (المملكة المتحدة)، ليتولى مهمّة ترشيح الأعمال الفنية للجناح، على أن يكون الفنانون المشاركون من الداخل (كل المشاركين في الدورة السابقة كانوا من الخارج) وأن يعطي المعرض تصورا عن الفن العراقي الآن. وهكذا في الطابق الأوّل من قصر «دوندولو»، المشيد في



للفنان الروسي فاديم زاكروف

القرن السادس عشر في حيّ القديس توما بفينيسيا، عرضت في صالة وثلاث غرف أعمال أحد عشر فنانا، تجمع إلى جانب التشكيل التصوير الفوتوغرافي وأفلام الفيديو القصيرة والموسيقى ونماذج المنسوجات الشعبيّة، تحت عنوان «مرحبا بكم في العراق».

وسنختار الوقوف أمام عمل أنجز بمادة الورق المقوى (الكرتون) وتنوع بين قطع أثاث ولوحات ومنحوتات.. حجرة نوم أثاثها مكون من سرير وغطاء ووسادة، إلى الجانب دولاب صغير صفت داخله كتب وبعض الصور المعلقة على الحائط ومصباح على طاولة صغيرة، كلها صُنعت من الورق المقوى بلونه الكالح المحايد. وكلها يعكس الشعور بالهشاشة والضعف. العمل مشترك ما بين الفنانين ياسين وامي وهاشم تايه. يقودانا بمعزوفتيهما.

يبدأ الأول: «عندما كان العراق يتعرض للعقوبات الدولية كانت المعاناة ثقيلة جدا ومتعبة، لأن أسعار السلع ارتفعت بشكل كبير، وقفزت أسعار المواد التي يستخدمها الفنان قفزة كبيرة. كان الأكثر أهمية بالنسبة لي - مثل كل العراقيين - أن أحصل على لقمة العيش لعائلتي. لكني كفنان وجدت هذه المادة تُباع بسعر زهيد فاستخدمتها. هي أيضا مادة استخدمها العراقيون بكثرة في تلك الفترة، كبساط وفراش، وكأبواب وبديل لزجاج النوافذ المتكسر. إنها عاشت معهم وصارت جزءا من حياتهم اليومية».

يناوبه الثاني: «لجأنا إلى الكرتون لتحقيق أثر فني مختلف ومغاير للموجود في المشهد التشكيلي العراقي. المادة هشة قابلة للتلف مثل حياتنا كعراقيين، الديموقراطية التي منحنا إياها الأمريكيون ديموقراطية هشة، والوضع مثل هذه المادة قابل لأن ينقلب ويتقهقر إلى الوراء».

يبادر الأول: «حاولت من خلال الكرتون بناء عالم منزلي مفترض، فيه من الذاكرة والترميز ما يتعدى حدود صيغته الواقعية البادية على الشكل، ساعيا لإثارة خيال المتلقي ليكتشف فضاءه الخاص والعام وإشراكه للتفاعل مع المحيط جماليا، وهو ما يحفز على فهم الحياة بشكل أعمق وأكثر إنسانية».

يقول هاشم تايه «هكذا فهناك في فضاء غرفتنا/عملنا الفني قطع أثاث منزلي ولوحات فنيّة ومنحوتات تعطي انطباعا عن طبيعة الشخص الذي يعيش فيها، وهو كائن عراقي لم يجد في عالم خارجي مهدِّد وخطير إلاّ غرفته الخاصة يلجأ إليها، كما لو أنها مكان ألفة بديل لا غنى عنه».

ومن جانبه، يعلق الفنان ياسين وامي على العمل المشترك: «اشتغلت بطريقة بها جانب كبير من التزيين (ديكوريشن) كي أثير انتباه المتلقي لجمالية الديكور باعتباره عملا فنيا بغض النظر عن المفهوم الوظيفي، فيمكننا النظر إلى السرير أو الكتب أو الغطاء باعتبارها أعمالا فنية ذات قيم جمالية.. لديها شفرات جمالية خاصة بعيدا عن مفهومها الوظيفي الأساسي. هذا كان شيئا أساسيا، وهناك إشارة رئيسة تتكرر هنا وهناك، عن إعادة التدوير، وهي من الرموز الشائعة، لكنها إشارة أيضا إلى مفهوم الحياة بشكل عام وعملية تدوير الموت والميلاد».

فلسطين «الاحتلال المغاير»

اللافت للنظر أن الفنانين الفلسطينيين بشير مخول وعيسى ديبي يشاركان في الفعاليات الفنية لبينالي فينيسيا بمعرض كرتوني أيضا يمثل «احتلال مغاير»، إذ قام الفنانان باحتلال حديقة مدرسة الفنون في البندقية مع قاعة في طابقها الأرضي لعرض عمليهما.

وفق قواعد بينالي فينيسيا فإن المشاركات للدول وحدها. وفي ظروف غياب الدولة الفلسطينية فإنّ مشاركة فلسطين «الاحتلالية» هذه تعتبر تمثيلا شبه رسميّ. ونود أن نتوقف هنا أمام العمل الفني الكرتوني المقدم «البستان المحتل» حيث تنتشر أكوام من علب الكرتون المقوى، ويقدم بشير مخول صندوقا من الكرتون وسكينا لكل زائر لينحت الشكل الذي يريده، أو حتى يترك رسالة إلى العالم، ويدعوه إلى المساهمة في احتلال مساحة إضافية في البستان من خلال بناء «بيت» من الكرتون وإضافته إلى التكوين المديني الذي احتل البستان، من خلال مئات الصناديق الكرتونية، التي شكلت ما يشبه نموذجا للبلدات والمخيمات الفلسطينية. تتضمن مشاركة الجمهور هذه شيئا من اللهو والجدية، والالتباس ما بين المستعمر واللاهي، بحيث يتموضع مقدم العرض في دور المحتل. ويُبرز هذا العمل المظاهر الأدائية الخاصة بالاحتلال - فعليه الوصول إلى المكان وملء الفضاء والتحول إلى مُحتل بشكل مغاير.

المشاركة الجماهيرية أثبتت فعاليتها، فازداد أعداد بيوت الورق المقوى بشكل كبير.. بيوت صغيرة مزينة بنوافذ وأبواب، تنوعت الجمل المكتوبة عليها من عبارات بسيطة مثل «السلام» و«لا للتفرقة العنصرية» و«وطن». وفي أحد الأيام ظهر أعلى الكومة صندوق يحمل رسما لشخصية رسام الكاريكاتير الفلسطيني ناجي العلي «حنظلة».

السعودية لم تشارك رسميا في هذه الدورة (شاركت في الدورة السابقة) لكن الجيل الجديد من الفنانين السعوديين قدم مشاركة خاصة بعنوان «ريزوما» (جيل في الانتظار). وريزوما كلمة إنجليزية، ووفق الناقدة الفنية سارة رضا (سعودية مقيمة في لندن) التي تشرف على المعرض، فإن «الريزوم» هو الجزء المغطى من ساق النبات في التربة، يطلق الجذور في اتجاه جانبي وليس إلى أعلى، كدلالة على تحدي جيل الفنانين الحالي بمشاريعهم المبتكرة، وتجذيرهم أعمالهم الإبداعية التي تناسب الفلسفة الفنية للقرن الحالي. وأعمال المعرض طموحة، تنوعت ما بين التصوير الفوتوغرافي والتركيب والفيديو والخط العربي والنسيج.

أنجولا تفوز بالجائزة الكبرى

هذا ويشارك الفنان الجزائري نايل بلوفة بفيديو من الخيال العلمي تحت عنوان «كمبينسكي» صوّر في 2007 في مالي، حيث يعرض في 14 دقيقة «أفكار ورؤى مجموعة من الشباب المحليين في منطقة ما من مالي، يحكون في حوارات عن الإنسان والتكنولوجيا في عالم الغد، وعن حياتهم الرعوية اليومية مع الجواميس، وتصوراتهم الغريبة للمستقبل».

وبالمناسبة فمن أفريقيا شاركت رسميا إلى جوار مصر زيمبابوي وساحل العاج وكينيا وجنوب أفريقيا وأنجولا، التي فازت بجائزة الأسد الذهبي، أكبر جوائز البينالي كصاحبة أفضل جناح للفنان أدسون شاجاس، على رغم أنها تشارك للمرة الأولى. وأوضحت هيئة المحلفين أنها في اتخاذ قرارها «أولت اهتماما خاصا للبلدان التي تمكنت من توفير البصيرة الأصيلة مع ممارسة موسعة داخل منطقتها».

وفاز فنان الأداء الألماني المولود في لندن تينو سيجال بالأسد الذهبي (أفضل فنان) لمساهمته في العرض الرئيسي «القصر الموسوعي» وأشادت لجنة التحكيم بإبداعه في الانفتاح على الأنواع الفنية خلال عمله.

وفازت كامي أنرو من فرنسا بالأسد الفضي. وأبدت لجنة التحكيم تقديرا خاصا لشارون هايس من الولايات المتحدة وروبرتو كوجاي من إيطاليا ورسامين آخرين من قبرص وليتوانيا واليابان.

البحث عن الصوت الخفي والضوء الداخلي

في أعمال النحات الكويتي سامي محمد

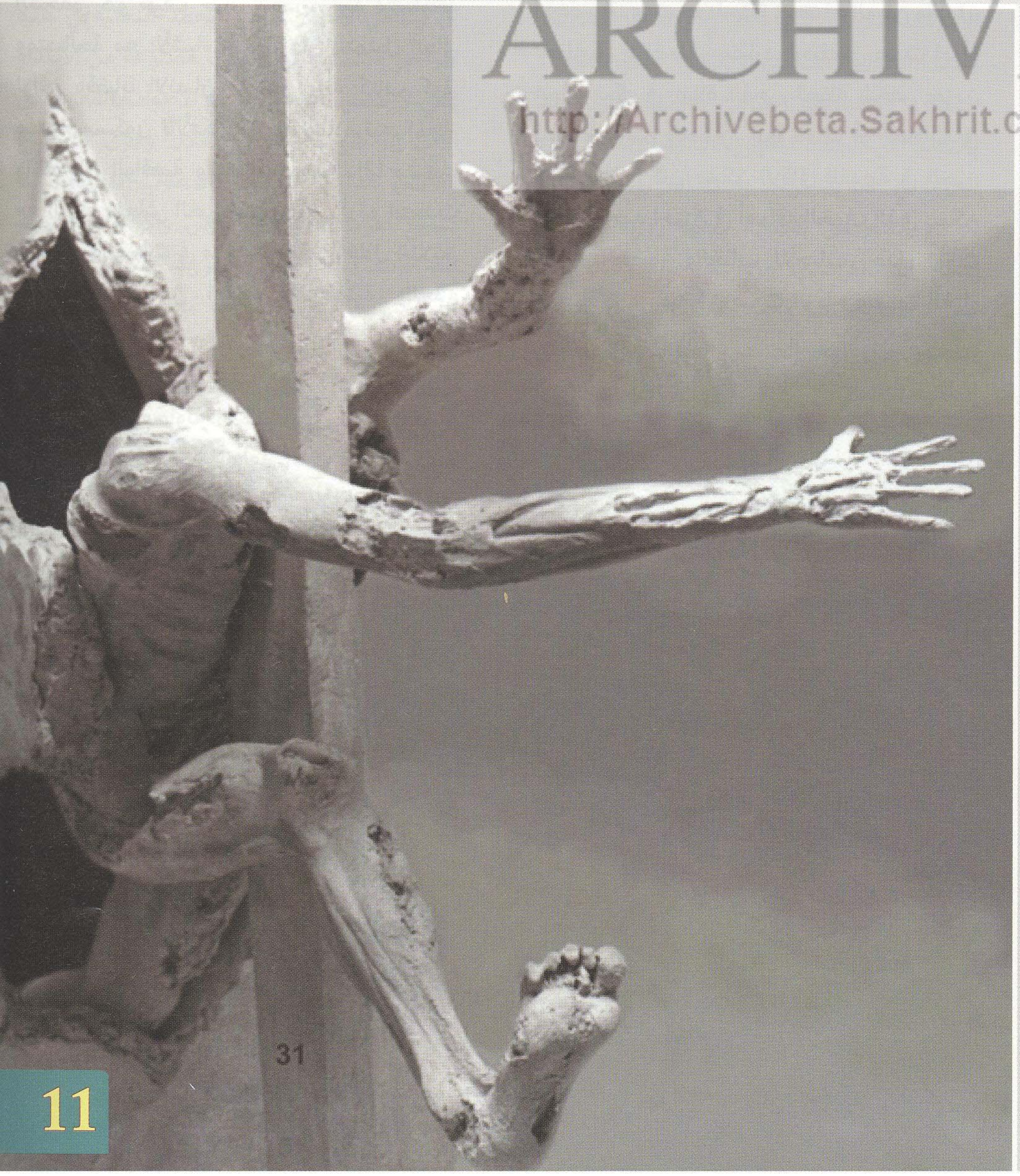


سامي محمـــــد، فنـــان كويتي من جيل ستينيات القرن الماضـي، حيث الفكـر المتحرك والوعي المتموج وأحلام الشباب الطموحة، لا يـزال إبداعه في فن النحت ينبـض بقـوة وحيوية، مسـكونا بالعزيمـة ومشـحونا بالكبريـاء، حاول هـذا الرجل أن يصنـع جغرافيا خاصـة به فكان واحـدا مـن أصحـاب المكانـة الرفيعـة فـي حركة التشـكيل العربي المعاصر.

وإذا كان لـكل إنسـان بعـض الملامـح التـي تميزه عـن غيره وتجعله مختلفا، فإن أهم ملمح لهـذا الفنان هو شـهادته على العصـر، وعلـى معانـاة البشـر، وعلـى الظلـم المسـكوت عنه، فتماثيـل سـامي محمـد تقوم بعـرض مظالمها علـى الناس، فتفضـح هـذا العصـر وظلمته وخواءه الروحـي، وهو في هذا لا يدعونا إلى التشـاؤم والرثاء بل يدعونـا إلى التصالـح، والاعتراف بالخطأ في حق الإنسـان، وأحيانا إلى الغضب من ذواتنا. في واقع الأمـر، هـذا الفنان ينشـد دائما عالما مثاليا أكثر إنسانية يصبح فيـه الفـرد أكثـر آدمية وأوسـع رحمة.

د. رضا شحاتة أبوالمجد

كاتب وأستاذ أكاديمي - مصر







الجسد في لغة التشكيل والبيان عند الفنان سامي محمد هو علامة أيقونية تمثل في معانيها وأبعادها الدلالية ملامح القهر والظلم والقتل الرمزي

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إن سامي محمد سجل لنا بهدوء عبر تشكيل الجسد البشري، مواجع الألم والقهر، ومواطن الشجن، فالجسد في أعماله يتخطى واقعه المحسوس ليصبح مقرا للمعاني ومعبرا لقضايا الإنسان، فهو لغة بصرية ونظام من العلامات ومكان للتحول الدلالي، وليس مكانا للشياطين والجن، ومهما كانت القراءة لمشهد الجسد البشري في أعماله مؤلمة، فهو يحمل شفرات رمزية مفتوحة وشفافة، ذات طابع دلالي عابرة للثقافات، تتخطى الحدود لتتلامس مع هموم الناس في كل مكان، وتستطيع بسهولة أن تدخل ضمن الموروث البصري الكوني.

وكما هو معروف، فسامي محمد على المستوى الشخصي هو طيف خيال يحمل رؤية متسامحة ومتصالحة مع الأشياء، قادرة على التمثيل العالي لواقع وقضايا الإنسان المعاصر، إنه كتاب كوني مفتوح مسكون بالأفكار المرئية واللامرئيه، المجاز واللامجاز، الواقعية والخيالية، وهو دائما مشتبك مع الواقع المعاش الحي المتجدد، ومن ثم ابتعدت الأشكال والهيئات في مشروعه الفني خلال الثلاثين عاما الماضية، عن الخواء واللاشيئية والعدم والصمت للمعنى.

وفي هذا السياق الكاشف عن حقيقة الأشياء، من الضروري محاولة التنقيب عن المياه الغيبية لوجدان سامي محمد، الطفل الذي ولد في مدينة الكويت منطقة شرق في حي الصوابر العام 1943، ذلك المتمرد الصامت الذي يتخذ من الجرح الإنساني العميق هاوية تتفتح بداخلنا وتمزقنا وتصهر كينوناتنا.

إن الفنان سامي محمد لا أستطيع قراءته بطريقة جزئية، من دون أن تنفتح أمامي مجموعة من الرؤى تضيء بعضا من جوانب عمليه الإبداع والتعبير عنده، وبخاصة في الأعمال النحتية التي أنتجت في فترة امتدت من العام 1978 إلى العام 1979 عرفت كمشروع فني بمرحلتى الصناديق، والاستنجاد، وأنا أسميها مرحلة الاختراق للمحلية، وفي اعتقادي هي تمثل البداية الحقيقية لهذا الفنان العصامي.

الرؤية الأولى: منابع التعبير عند الفنان سامي محمد

لا تزال طفولة سامي محمد في اعتقادي هي المنبع الأصيل للرؤية، فالذكريات والأحلام البسيطة النقية في مرحلة الصبا يمكن أن توضح لنا فهم الإحالات الأدبية في أعماله النحتية، وتفسر الدلالات الإنسانية التي هيمنت على الرؤية عنده. سامي محمد هو عصفور من الشرق طل من الشباك على العالم، وهو كتاب الأفق المفتوح الذي يحكي قصص الطفولة البريئة، إنه كتاب الحلم المتخيل الذي يرصد زمن الخرافة في قصص الأجداد، ويسجل القدر والمكتوب في رحلة صياد ذاهب إلى الرزق، كما في فيلم «بس يا بحر»، هو ذلك الدفتر الأخضر الذي يسجل لحظة في صباح الوطن والأمل، لحظة في حياة طائر مطارد، لحظة في صوت امرأة عجوز تبكي في صلاة الفجر، لحظة شخص حزين يسير في مأتم الحسين. إنها لحظة أو لحظات في الظلام الذي كان يسكن الزقاق القديمة في الحي، سامي محمد اختزن في أعماقه الخوف الذي يسكن البحر، الحضور والغياب للأحباب، جدل الموت والحياة، إنه يستبطن صوت الرياح وصوت الغناء القديم لعبداللطيف الكويتي على إسطوانات الجرامافون العام 1960، وصمت ماكينة الخياطة في الدكان القديم، سامي محمد اكتشف سر البركة في أشجار النخيل، ورائحة الرطوبة على شاطئ الخليج وعطر الأحباب، ورائحة البخور في البيوت وأذان الفجر في ظلمة الشتاء، كل هذه التفاصيل الصغيرة هي التي شكلت جسرا بين الوجود وروح سامي محمد لتجعلها في أسر دائم للمكان الذي يصعب على الإنسان أن يتحرر من سلطانه.



إن التعبير عند الفنان سامي محمد يرتبط بجذور الوعي والذكريات القديمة التي تأتي من بعيد، فهو يسكن هذه اللحظات أو هي تسكنه، فلا حدود بين هذه الذكريات كعلامات رمزية، وبين الجسد الممزق أو المكبل أو المتمرد في أعماله النحتية، فالجسد ربما تأويل لغدر البحر، أو لرمح في يد طاغية أو صندوق عتيق تختبئ فيه الأسرار.

إنها الذكريات المنحوتة في الوعي التي تأتي من بعيد من مرحلة الصبا، ومن ذكريات شاب طويل القامة طويل الشعر سكن القاهرة العام 1966، وسكن برنستون العام 1974، إنها ذكريات الستينيات التي تولد أشكالا لا تتوقف عن الكلام يحملها سامي محمد في داخله كجرح إنساني اشتبك معه وجدانيا في كل مكان في العالم الثالث، في فلسطين ولبنان وأفغانستان، إنها تجربة يبذل فيها الفنان جهودا مكثفة لاكتشاف الكينونة الداخلية، والروح المتمردة المحبة للحياة ولكل ما هو إنساني.

واضح أن الأشكال عند سامي محمد أيقونات تذكرنا بموت الإنسان فينا، ولغة بصرية يتوافق عليها البشر في كل مكان، فحين تكون إنسانا تكون شاعرا بالمعنى العام للكلمة، وسامي محمد هو هذا الفنان الشاعر الذي أحس بانهيار القيم الإنسانية، فرصد جدل الموت والحياة في ثنايا أعماله النحتية، وهذا التوجه الإنساني نجد له صدى واسعا في ضمير الناس.

يقول الشاعر الفلسطيني تميم البرغوثي في هذا الصدد:

ترى الطفل من تحت الجدار مناديا
أبي لا تخف والموت يهطل وابله

ووالــــــده رعـــبا يـشـير بكفه
وتعجز عن رد الرصاص أنامله
لنا ينسج الأكفان في كل ليلة
لخمسين عاما ما تكل مغازله

إذا نحن نقف هنا أمام فنان باحث عن الحقيقة الإنسانية، والتمثال عنده هو كلام الحقيقة والجرح العميق، حيث يتحول الجسد إلى فيض متدفق من المعاني، وفيه يلتقي المجاز واللامجاز، ويبطل أحدهما مفعول الآخر في حركة مترددة برزخية. من هنا نجد ألف معنى في كل عمل نحتي، ومن هنا أيضا يجب ألا نسيء فهم الإحالات الأدبية في لغة التشكيل، واستيعابها للدلالات الإنسانية.

جملة القول أن العمل النحتي كجسد بشري عند سامي محمد يتفيأ بالكلمات، التي تنبجس من كل جزء فيه، علينا أن نقرأ الأشكال والهيئات عنده مثلما نقرأ الدراما، فهو يحملنا صوب كون صغير من المعاني يدعونا إلى استكشافه وارتياده من جديد، وهو فعل مقصود موجه يتضح من خلال عناوين تماثيله، التي يطالعنا بها في هذه المرحلة مثل صرخة من الأعماق، محاولة خروج، الصراع، اندفاع وتحد، تكسير الأغلال. نحن أمام حالات متعددة للجسد، فهو يعبر عن الجسد المتألم والجسد الهامد بالموت على الطرقات، إنها تداعيات تجربة التحرر الإنسانية في الحياة.

واضح هنا أننا أمام حالة تعبيرية تمثل صدمة بصرية للفرد، فالأجساد دائما ممزقة مطحونة، التعبير فيها مقرون بالمنحى المجازي العميق داخل النفس الإنسانية، ولفرط تمثيل ما هو عميق يبدو المعنى بسيطا، جليا، فسيحا وعالميا، يقرأه كل البشر كلغة بصرية سهلة مع تفاوت درجاتهم وأجناسهم.

الرؤية الثانية: ذاكرة الجسد الإنساني عند سامي محمد

الجسد مكان تختبئ خلفه كينونة الإنسان، وتكمن بداخله العواطف والمشاعر والهوية الثقافية، فمن خلال التعبيرات الجسدية التي أنتجها سامي محمد، عرفنا معنى الحرية والقهر عن طريق التشكيل المكاني الزماني، الذي تتبدل مقاصده ليحمل بالدلالات المستهدفة من عملية الإبداع.

إذا نحن أمام جسد أو أجساد لها ذاكرة ترى وترصد معانات الإنسان والشرخ الذي أصاب الحياة.

وإذا عرجنا إلى التاريخ لنرى جذور ظاهرة التعبير من خلال تيمة الجسد في النحت المعاصر، فيمكن القول إن فن النحت في عصر النهضة الأوروبي قديم، الجسد الإنساني في صورة جمالية ومثالية دقيقة، وأصبحت تحكمه نظرة استاطيقية خاصة، غير أن التطور الآني في فن النحت، وما صاحبه قبل ذلك من تحولات ونزعات تعبيرية حديثة في بدايات القرن الماضي، وخاصة بعد رودان مفجر



ثورة التعبير بواقعية دفعت العديد من النحاتين المعاصرين إلى انتزاع الجسد الإنساني من سياقه الجمالي وتحويله إلى كتلة من الرموز والدلالات التعبيرية التي تنشد التحرر من كل أشكال القمع، ومن واقع هذه التجربة يمكن القول إن الجسد في منحوتات سامي محمد هو فعل تحرر للذات وهو جسد إنساني ممزق عاجز أحيانا، مقاوم في أحيان أخرى، فهو يوظفه دراميا كيفما يشاء من خلال صراع الكتلة مع الفراغ والمحيط الخارجي.

وهكذا، فالجسد في لغة التشكيل والبيان عند الفنان سامي محمد هو علامة أيقونية تمثل في معانيها وأبعادها الدلالية ملامح القهر والظلم والقتل الرمزي، ومصادرة الحلم الإنساني في الحرية والكرامة، إن هذا التناول للجسد يعكس حالة الاغتراب الداخلي الذي ينخر في وجداننا المشترك.

وهذا التناول التشكيلي والدلالي لتصور الجسد البشري، في منحوتات سامي محمد يذكرنا دائما بالتعبير عن الجسد المقهور، السجين الباحث عن الحرية في العديد من الروايات العربية التي فيها الواقع أبشع من الخيال، ومنها رواية «شرف» لصنع الله إبراهيم، ورواية «شرق المتوسط» لعبدالرحمن منيف وغيرهما، تلك الروايات التي تتمحور حول إنهاك الجسد، والتعذيب والحط من إنسانية الإنسان.

وإذا من خلال التعبير بالجسد يطل الفرد على الواقع ويلتحم بمفردات العالم وأشيائه، فالجسد يحمل شفراته الخاصة، لقد تحول في نهاية الأمر إلى فعل فضح وتعرية يخترق كل قمع وتجاوز في حق الإنسان المعاصر.

الرؤية الثالثة: الصوت الخفي في أعمال سامي محمد

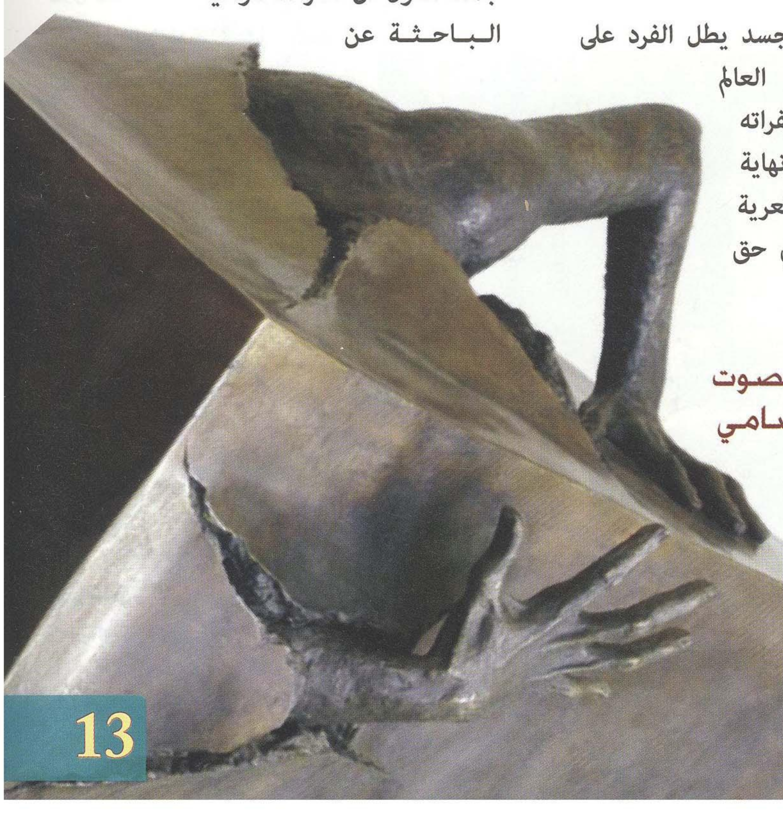
الصوت هو فضاء فسيح للخيال، يوقـظ في أعماقنـــا الذكريات المرئية، فعند تعالق الأصوات بالأشكال يتيح ذلك نسج عوالم من المعنى يصعب تصنيفها، وفي ظل عالم تجتاحه المادية والضجيج، أضاع فيها الإنسان صوته الداخلي الحقيقي نحن نبحث عن الصوت الضائع أيضا في منحوتات الفنان سامي محمد، فالصوت يوقظ في أعماقنا الذكريات المرئية، وحين يمتزج الصوت بالشكل، فنحن نتحدث عن بنية ثالثة في التشكيل والتعبير مصنوعة من الأصداء التي لا تنضب، إنه بعد آخر من أبعاد العمل الفني. ومن هنا فإن الوعي بفعل الصوت وحضوره غير المرئي أو الملموس ضرورة بوصفه قوة فاعلة مكملة لبناء المعنى والدلالة، وإذا جاز التعبير يمكن القول إن منطقة الصوت في التشكيل هي المنطقة المظلمة والمعتمة والمسكوت عنها في أعمال هذا الفنان.

ومن بين نسيج الهيئات والأشكال في أعمال سامي محمد، ينبثق شيء مجهول يمكن أن يشار إليه بالصوت الداخلي للهيئة، وهو يجذبنا إليه كشيء غامض مستبعد من القراءة، وينادينا عبر الهزة التي يحدثها فينا، فيولد نوعا جديدا من التعبير ومنظورا لا مرئيا يستخدمه الفنان في استحضار المجاز والمعنى من الأشكال.

أريد الآن أن أسأل الجميع: هل تشعرون بوجود صوت خفي ينطلق من منحوتات سامي محمد في مرحلة الصناديق والاستنجاد؟

إن المتأمل لأعمال سامي محمد النحتية في هذه المراحل يكتشف أنها هيئات مصنوعة من الأصداء التي لا تنضب، فنحن نسمع الأصوات القادمة من الأعماق، صوت تكسير الأغلال وتمزق السطوح والأنين الداخلي للإنسان المعذب المقهور، إننا نسمع صوت طحن الـرؤوس والأفـواه مكتومة الصرخات، نسمع صوت الهرولة للأقدام والتزاحم على عتبات الأبواب، صوت تمزيق الأجساد وأنين المكلومين من البشر.

جملة القول أن القراءة الواعية البـــاحـثـة عن



المعنى في تجليات الأشكال تتوقف عند التأثيرات الصوتية التي تمثل اللحظة الحرجة في التعبير، لحظة انفجار الفعل الإنساني ووصوله إلى ذروة التوتر، هنا يتوقف الفنان سامي محمد عند لحظة يبدو فيها التمثال مثل النابض المضغوط على وشك الوثوب، وكأنه يترك لمتلقي التأويل لحظة الضغط على الزناد لتتفتح في داخلنا الأصوات وينطلق المجاز والمعاني المطلقة.

واضح أن هذا الفنان يبني عالما مستقلا من الوجود، ويشكل حيزا فنيا مقصودا تختبئ فيه الأصوات وتتعالق بالهيئات لينبثق التعبير والمعنى بلا حدود، وهو ما يدخل بنية التمثال في دائرة المجاز الدلالي.

إن التمثيلات البصرية التي يقيمها الفنان سامي محمد تحاول تنشيط السمع والإنصات من خلال الوقوف عند الصور الذهنية المعبرة التي تمتزج فيها المفردات البصرية بهذا المناخ الصوتي المصاحب لها في الحياة.

إذا نحن أمام فنان يعجن الصوت بالطين في تماثيله لتمتزج الأضداد محدثة رنينا للمادة، فتتحول من كتلة صلبة إلى كتلة برزخية يخرجها من الواقع إلى اللاواقع، إنها حالة اهتزاز متواصل تعطي المعنى حياة جديدة، وتدخل كتلة التمثال في مجال التأويل اللامتناهي.

ولا شك هنا أن الهيئة في منحوتات سامي محمد تمثل بنية عضوية متفتحة دائما على القراءة وتحمل دلالة كونية، ومن المستحسن ألا نحاول تفسيرها بالمنطق المعادل للغة الأدبية، فهي كحالة وجدانية صادمة صادقة في التعبير، تربط بين الظاهر والباطن، إنها ماء الحياة الذي يمنحك فورا الإحساس بأنك عشت هذه اللحظات الإبداعية بكل أصدائها وذكرياتها من قبل، هذا هو سر الصوت الداخلي في الشكل والهيئة عند سامي محمد في مرحلة «الصناديق والاختراق»، فمن خلال هذا التمازج يستطيع الإنسان أن يبني جسرا بين عالم اللامادة، وعالم المادة.

إنها حالة المعنى التي تنبثق من تواشج المرئي واللامرئي، إنها لحظات استقبال فريدة لصوت هامس يشعر به المتلقي من خلال هذا الشكل الإنساني البرزخي، وهذا الصوت الذي يتسلل إلينا أو يسكن فينا من دون استئذان.

نحن هنا أمام نص بصري يتعالق فيه المنظور بالمسموع، فالعين تسمع والأذن ترى، إنها لعبة التمازج والتراكب بين المكان والزمان التي يمتلك الفنان متغيراتها، وهو يعرف كيف يجعل الزمان أو المكان فاعلا أو عادما للفعل الدلالي، وما يدهشنا باستمرار هو الشعور المتدفق للمعنى، أو ما يمكن تسميته بالتفتح عند التقاء المرئي والمسموع الذي تبدو فيه الكتلة وكأنها تقرأ دوما من جديد، في تلك اللحظة لا يوجد معنى سابق، لا توجد دلالة بعيدة عن الكتلة، كل شيء ينبثق من الأجزاء ويتكامل معها في وحدة عضوية.

الرؤية الرابعة: سلطان الضوء الداخلي في أعمال سامي محمد

الضوء كائن حي جزء من صميم مادة الحياة، فالظلمة والإعتام هما الموت، الضوء رمز الوجود المتجرد من المادة، المتحرر من الحضور الحسي، الضوء هو جسر الرؤية الذي يسقط على الأشياء فيسكن العين والوجدان، الأشكال والهيئات النحتية ككتل وسطوح تختبئ وراء كياناتها البصرية العائمة في الأنوار، ونحن نتعقبها كما نلاحق أحلامنا وخيالاتنا البعيدة.

بداخلنا حنين للضوء، فحيثما يوجد تكن مشاعرنا، هنا ينبثق المعنى، ويتحول الضوء إلى كلام، إلى حضور عبر إشراق الدلالة والاستعارات الضوئية الناتجة من جدل الانعتاق بين النور والظلمة على سطح العمل الفني، لقد استغل الضوء في توليد عالم خيالي برزخي يجمع بين الروحي والمادي، والنور كان عنصرا أساسيا في لقاء هذا التزاوج.

وجملة القول أن الجرس الروحي للضوء المنعكس من السطوح سيلعب دورا مهما في عملية التشكيل والتعبير، وواضح أن الفنان سامي محمد استطاع التحكم في درجات الانعكاس للضوء من حيث القوة والضعف، فيتكسر الضوء إيقاعيا بانتظام على السطوح النحتية المختلفة ليصل إلى ما يمكن تسميته بالهارمونية الروحية أو استهواء المعنى الباطني للأشكال.

من جهة أخرى، يجري التشكيل والتنغيم بالضوء على سطح التمثال لتكوين الدلالات للكتلة، فالارتدادات والحركة الوهمية بين الأجزاء المضيئة والمظلمة على السطح تمثل مقابلة بلاغية تخدم أغراض المعاني المختلفة للتعبير، فحين يتصدر الضوء وانعكاساته السطوح في أعمال سامي محمد ينجذب المتلقي إلى تلك المساحات النورانية في التماثيل، التي تشكل جملا ضوئية تنير أعماق العمل الفني فيشرق المعنى في النفس.

وبطبيعة الحال هنا يستخدم سامي محمد تقنيات على سطح التمثال متناقضة، ومتضادة تتوافق وتتلاءم مع المعاني، مع الأخذ في الاعتبار أن التقنيات يمكن أن تلعب ضد فكرة العمل الفني، فالتقنية تحمل بربريتها الخاصة التي يمكن أن تتخلص من التأثيرات الإنسانية على السطوح التي يسعى إليها الفنان.

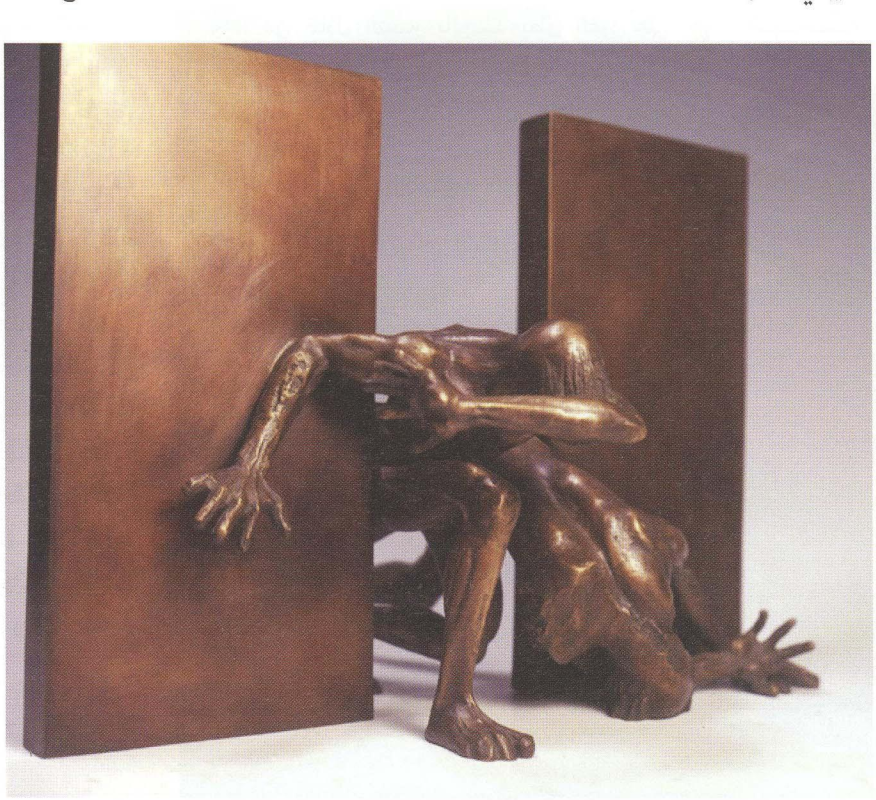
فالفنان هنا يجمع بين تقنيات تولد سطوحا هندسية ملساء، وبين تقنيات تنتج سطوحا عضوية تحمل وتتشبع بالتأثيرات الملمسية الناتجة من التشكيل للعضلات الممزقة أو المتوترة، والتي تخلق مستويات متباينة وبؤرا من التأثيرات الديناميكية الغائرة، هذا التباين لسطح التمثال يحمله بإيقاعات ضوئية متنوعة متغيرة بتغير المصدر، سواء كان صناعيا أو ضوء النهار.

هذا التحول للضوء يدخل السطح في لا نهائية يستغرقها ليتحول إلى وسيط تتبدل فيه مناطق الضوء والظل، لتنعتق المادة من ثقلها وتتماهى مع المعنى، إنها بنية برزخية لا مادية للهيئة، المعاني فيها تنبثق عبر فيضانات النور على السطح، فيتحول الوسيط الفني للتمثال إلى حقل عضوي دينامي متفتح دائما على الدلالة والتعبير.

يذكر الغيطاني في كتاب «ديوان النور» يرحل النور من مبتدأ لا نعرفه إلى منتهى نجهله، وما بين القوسين يدركنا وندركه، يتحقق ونتحقق به فالنور يسري حتى يلقانا ونلقاه نحتاج إليه لنبصر ونرى، ويحتاج إلينا ليفعل ويوجد، يشتد حينا ويلين حينا، نعيه ونغفل عنه، عيون تمتلئ به ولا تعيه، وعيون ترى به ما لا يراه غيرها.

إذا نحن أمام إشراقات ضوئية للسطوح تتناول النور كرسائل إيقاعية وكثروة تعبيرية داخل بنية العمل الفني.

في نهاية الأمر، لقد أعطانا النور وجودا جديدا للأشياء فمادة التمثال هنا عند الفنان سامي محمد ليست انعكاسا جامدا لهيئة منتهية، ولكنها مادة متجددة مشاركة في فعل الخلق المستمر بالمعنى الصوفي للمصطلح.



صراع المحلية والعالمية في أعمال سامي محمد

إن الكلام عن إسهام الفنان الكبير سامي محمد في إثراء حركة التشكيل الكويتي كواحد من مؤسسيها، وكمجدد لفن النحت فيها يضيق على الحصر، فبفضله لا يمكن القبول بوجود نحت عربي في مجلس التعاون الخليجي، ما قبل سامي محمد وقلائل من جيله، ولكن...

هذا الفنان مثل الكثير من الفنانين العرب، دخل دائرة التراث البصري العالمي، واعترف به العالم كنحات مهم، وذهب إشعاعه أبعد من حدود بلاده، ولكن وإذا نظرنا إلى هذا الفنان من زاوية محلية محضة تحولت الرؤية إلى فخ، فعندما تتقاطع دائرة العالمية في النحت عند سامي محمد مع دائرة الثقافة المحلية، وأقصد بها الثقافة العربية الأصولية، هنا يتحول السياج الذي يحميه عالميا إلى السور الذي يحاصره داخليا، إنها المعادلة الصعبة، والسؤال الأزلي في قضية الإباحة والتحريم لفن النحت، وتلك هي المشكلة.

كيف نبني تصورا يتيح تفتح رؤية لهذا الفن تتوافق مع مفاهيم هذا الواقع الفكري الجديد؟

لا شك أن التيمة التشكيلية التي عالجها الفنان سامي محمد لحركة الجسد الإنساني الذكوري العاري بعيدة عن الغواية، ولا تندرج تحت الأدبيات الأيروتيكية، فهي كأشكال متشظية مسلوخة ممزقة محطمة ومنهوكة ولا تخضع لتصنيف محدد، بل هي أسيرة لغة الفنان الخاصة وانتمائه الخاص.

ومع ذلك فهذه الرؤية تقع في كمائن الخطاب المضاد الذي لا يرى في الجسد البشري إلا مفاتنه الخاضعة لقوة التحريم.

والسؤال المحير هنا: كيف نجتاز مرآة الترجمة عن الأفكار والمشاعر في فن النحت من دون أن نصطدم مع هذه الرؤية المجتمعية المتحفظة في التأويل والضيقة لفهم ماهية الفن؟

علينا أن نعترف بأن هناك سياقا محليا للرؤية ينبغي معرفته بعض الشيء، والتفاعل معه بعض الشيء، فنحن محاطون من الصباح إلى المساء بأشياء وتقاليد ربما نختلف معها ويتعذر علينا فهم تأويلها، لكن يمكن أن نقدرها ونطرح تصوراتنا التشكيلية في إطارها على الرغم من كل شيء، وفي ضوء هذا الكلام واضح أن مشكلة التحريم المطروحة ستبقى قائمة ما لم يبن تصور أولي وعام للحل، من باب سد الذرائع ودرء الشبهات والأخذ بالأحوط والبعد عن الظنون.

نحن هنا أمام علاقة جدلية حساسة، وهي علاقة تكيف وليست علاقة خضوع وامتثال، وأتساءل: أليس هذا مدخل جديد للتحدي والتحريض على الإبداع من أجل تقديم الجسد في صورة مرآة رامزة أكثر اختزالا؟ ربما.

نحن ننتظر في إطار تحولات هذا الفنان الكبير، لغة بصرية جديدة تحل الإشكالية أمام شباب النحاتين، لغة بصرية تفتح طرقا أخرى للإبداع في هذا الجدار من العزلة الذي يلاقيه فن النحت هنا في الشرق العربي.

وأعتقد أن هذه اللغة ما تزال دفينة وينبغي أن نؤسس رؤية لها حتى نراها على يديه باعتباره أكثر النحاتين الخليجيين شهرة، وأكثرهم مثالية وقدرة على تحويل الثابت إلى متحول، وعليه فالفنان سامي محمد منوط به أن يفتح لنا بإبداعه الجديد هذه الثغرة في جدار فن النحت المعاصر، كما فتح ثغرة في جدار مشروع «السدو الجمالي» العام 1979. يقول أمل دنقل في هذا الصدد:

آه .. ما أقصى الجدار .. عندما ينفض في وجه الشروق

ربما ننفق كل العمر .. كي نثقب ثغرة .. ليمر النور للأجيال .. مرة!

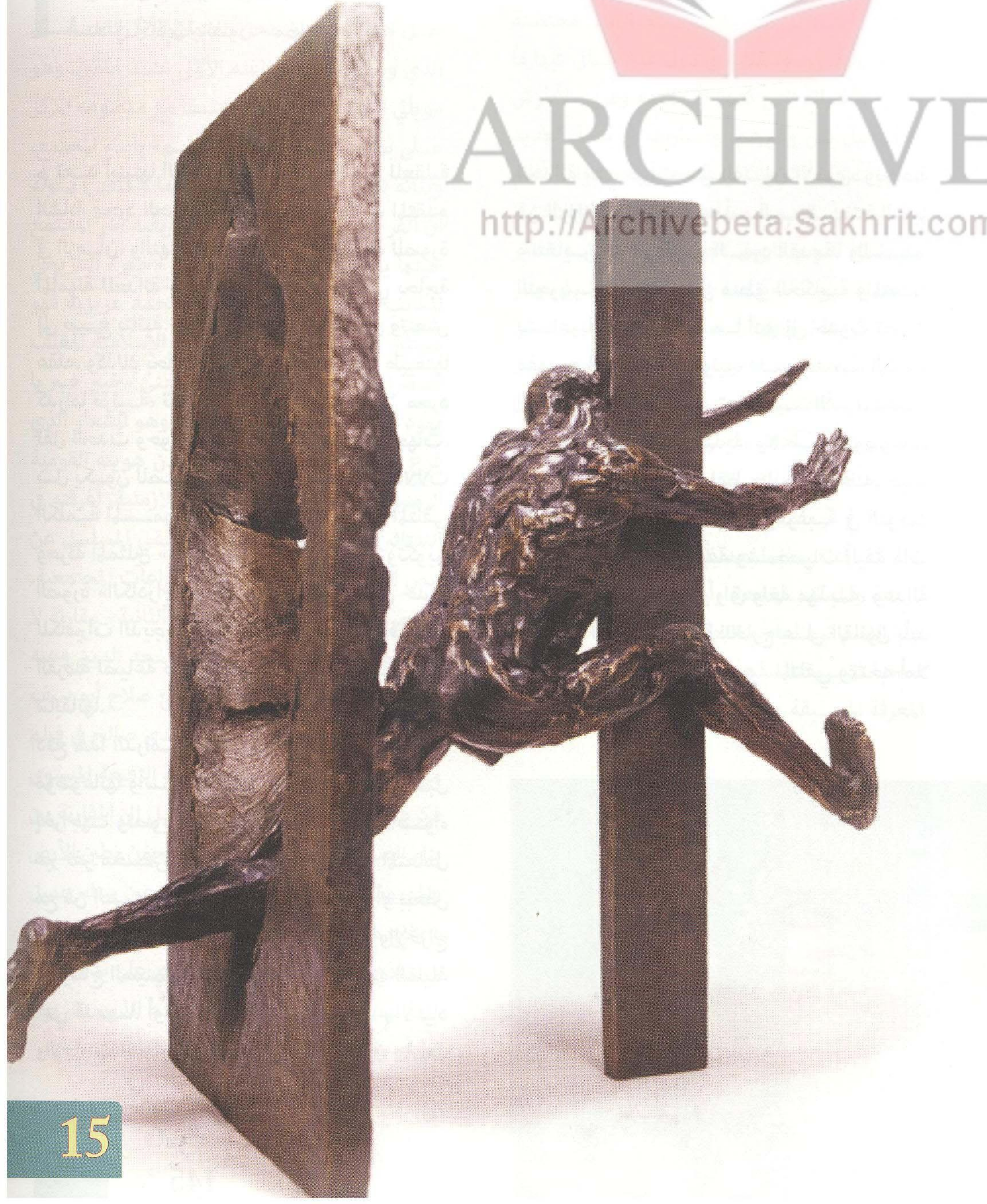
ربما لو لم يكن هذا الجدار .. ما عرفنا قيمة الضوء الطليق.

وبعد هذا الزمن الطويل من معرفتي بسامي محمد، فأنا الآن أكثر إيمانا بأن أعماله لا تزال تحمل أبعادا مجهولة لم تكتشف بعد، على الرغم من غزارة الكتابات النقدية عنها، والأمر المؤكد هنا أننا أمام فنان من طراز خاص، يستقي أعماله النحتية من واقع العيش والقهر الذي سكن الجسد الإنساني في العالم الثالث.

نحن بحاجة إلى وعد بقراءة مستقبلية جديدة لهذا الفنان من زوايا متعددة في الرؤية والإبداع.

وأخيرا، يقول سامي محمد: كنت طفلا صغيرا عندما علمني الطين، وكنت شابا اندفعت أجرب، وأجرب، وها أنا الآن أهب نفسي لقضية الإنسان، الصغير بحجمه حد الروعة، والكبير في احتماله حد الأمل، والعظيم في إبداعه حد الدهشة .. وعد.

في نهاية الأمر، سامي محمد فنان كويتي من الطراز الكبير، وليس عابرا أو مارا بالصدفة في تاريخ التشكيل العربي، ربما لحقه بعض التعنت أو الإعراض على المستوى المحلي بعض الوقت، لكنه سيظل حاضرا في قلب حركة التشكيل العربي المعاصر، تستدعيه الذاكرة وستكشف الأيام الكثير عن مشروعه الإبداعي في المستقبل.



لم تعد أبنيتها التقليدية جاذبة للعقلية الشابة

حداثة الدراما التلفزيونية وما بعد الحداثة

اكتشفت الدراما التلفزيونية أخيرا أنها متأخرة فنيا عن فنون الحداثة وما بعد الحداثة، ومتقاعسة فكريا عن مسايرة تغيرات الواقع السريعة الحدوث، مخنوقة في جملتها داخل بنى تقليدية كتابة وإخراجا وتصويرا، ومنعزلة بموضوعاتها المكررة بعيدا عن انتفاضات الشارع وهموم المجتمع الملتهبة، بحجة أن متلقي التلفزيون العائلي له تقاليده وعاداته الأخلاقية في التلقي، وبذريعة أن الدراما بحاجة إلى وقت كاف حتى يمكن إخضاع العابر للخالد، واكتساب الموضوعية للكشف عن جوهر ما حدث، مما أوجد نوعا من الانفصال الفكري بين ما تبثه القنوات التلفزيونية من أخبار ومشاهد ساخنة للشارع الملتهب، وما تقدمه تلك القنوات نفسها من دراما خاملة ومنشغلة بهموم تجاوزها الواقع، وبأبنية جمالية عفا عليها الزمن.

د. حسن عطية
أستاذ في أكاديمية الفنون - مصر

لم تعد أبنيتها التقليدية البليدة جاذبة للعقلية الشابة بمجرد الحكاية التي ترويها، والحدث المتقدم في الزمان، والنهاية السعيدة والمحققة للصورة المأمولة للعدالة على أرض تفتقدها، بل هي بحاجة إلى صيغ بنائية حداثية تثير وجدان المتلقي وتنعش عقله، وكذلك بحاجة أكثر إلى الاستفادة من طبيعتها كدراما مرئية، تلعب الصورة دورا أكبر من مجرد نقل الحدث وحوار الشخصيات المحدد التوجهات، بل يكون للصورة دور مواز ومعمق لدلالات الكلمة المسموعة والفعل الحادث أمام المتلقي وحركة الممثلين «الميزانسين» داخل اللقطة وتكوين الصورة «الكادراج»، خاصة أن التقدم الذي حدث للكاميرات الديجيتال وفي المونتاج الإلكتروني قد أتاح الفرصة لصياغة صورة تعبيرية وجمالية مختلفة عن سابقاتها.

دفع هذا الدراما التلفزيونية إلى السعي لتجديد موضوعاتها وأساليب كتابة «سيناريوهاتها» وسبل إخراجها وتصويرها وتوليفها (منتجتها)، سواء عبر نفر مخضرم من كتابها ومخرجيها المتعامل مع فن السينما الأكثر قابلية للتحديث، أو ببعض من جذبتهم إليها من دارسي السيناريو والإخراج والمونتاج السينمائي الشباب المجدد في أفلامه القليلة التي قدمها، أو الرافض للمشاركة في أفلام الأعياد والإجازات التجارية الضحلة، والعليم بفنون ما بعد الحداثة التي طرأت على الفنون الأخرى، وبخاصة فن الرواية الذي اجتاحته أساليب شديدة التميز والتغاير عن أساليب السرد القديمة، والسينما التجريبية المنفلتة من منطق الحكاية والمتعلقة بشاعرية الصورة، وهو ما أدى إلى حدوث تغير في مفهوم الدراما التلفزيونية، فلم تعد هذا الضيف العائلي الذي كان يحترم تقاليد الأسرة، وعقلها المستكين، فلا عنف بيديه، ولا طرح لموضوعات شائكة يقدم عليه، ولا لفظ جارح يبدر منه، حيث كانت حضورا يشع بالبهجة والرغبة في التوجيه والتثقيف بحكايات لطيفة وشخصيات أليفة ذات سلوك مهذب، وحوار راق ولغة مهذبة، وعدالة شعرية تقضي بمعاقبة الخارج على القانون بأيد بشرية أو قدرية، تريح نفسية المتلقي وتمنحه أملا في أن يتحقق ذلك في الحياة.



غير أن محاولة الفكاك من أسر التقليدية والاقتراب من سخونة الواقع، نقلت إلى الشاشة العائلية عنفا غير مسبوق، ولغة سوقية، ومشاهد مثيرة، يدور أغلبها في فلك الجنس والاغتصاب ونحر الرقاب، فضلا عن موضوعات الخيانة الزوجية والقتل وزنا المحارم والقوادة، جنبا إلى جنب مع تحويل الإبداع من دراما الكلمة إلى دراما الصورة الراغبة في الإبهار، ومن نقل المعلومات عن طريق الديالوجات اللفظية المخنوقة داخل الأماكن المغلقة، إلى دراما الديالوجات والمونولوجات المنطلقة في فضاءات واقعية وخيالية مفتوحة، ومن الحدث الدرامي الدائر حول شخصيات متكاملة البناء ومحدودة العدد، والمتحرك من نقطة زمنية محددة إلى نقطة تالية في تصاعد حتى الوصول إلى ختام الحدث الكاشف لأسباب حدوثه والمنتهي برسالة الدراما، إلى حدث درامي مفكك يدور حول ذاته وحول الشخصيات المتعددة والمتشابكة معه، والمتحرك قفزا بين الأزمنة، عبر حركات تراجع «Flashback» وتقدم «Flash Forward» تحتاج من المتلقي متابعة دقيقة لمسلسل يشاهده خلال ثلاثين يوما، فضلا عن الإطاحة بمنطق السرد التقليدي وبقاعدة احتلال صورة وجه المتحدث لكل الكادر، بل صار قابعا في إحدى زواياه تاركا ما يحيط به من بشر وأشياء يحتل بقية الكادر حتى ولو بصورة غائمة



إلهام شاهين ورجاء الجداوي وفتحي عبدالوهاب في مشهد من مسلسل «نظرية جوفاء»

لطبيعة تركيز بؤرة الكاميرا، وكذلك بقاعدة التصوير في مواجهة الضوء، بل صار التعمد في وجود الضوء القوي في مواجهة الكاميرا أحد أساليب التصوير المتكررة في دراما هذا العام.

عتبات التلقي ومداخل الفهم

يفرض أفق توقعات المتلقي لهذا الكم الضخم من المسلسلات التلفزيونية التي تحشد سنويا، وعرضت خلال شهر رمضان الفائت، يفرض عليه اختيار ما يتصور أنه الأقرب إليه وفقا لمعايير صاغتها ثقافته ومعرفته السابقة، معرضا نفسه للمواد الإعلامية، ومنها الدراما المرئية، التي يحب أن يتعرض لها، وتوافق ذائقته الجمالية ورؤيته الفكرية، ومنجذبا لما تسميه الدراسات الأدبية الحديثة بعتبات تفسير النص واستيعابه، حيث تلعب جاذبية الممثل وشهرة المخرج ومعرفة كاتب النص، دورا في عملية اختيار المسلسلات ووضعها في مقدمة الأعمال التي سيقرر المتلقي متابعتها، سواء استمر في المتابعة أو حاد عنها فيما بعد، وذلك وفقا لما استقر بذاكرة المتلقي من أسماء نجوم التمثيل والإخراج والكتاب، وخبراته السابقة مع أعمالهم، فتبدو أسماء يسرا وليلى علوي ونور الشريف ومحمد فاضل ووحيد حامد ومحفوظ عبدالرحمن، تبدو أسماء جاذبة للمتلقي البسيط، متصورا أن أعمالهم لا بد أن تكون متميزة وفقا لمنجزاتهم السابقة، فهي أسماء تضفي بريقا وعمقا على أعماله، بمنحان البادئ في تلقي هذه الأعمال الطمأنينة والحدب عليها، وأن وضعه تدريجيا في موقف المقارن مع الأعمال السابقة لها، الحاضرة بالضرورة أثناء عملية التلقي، يؤكد عدم «موت» المبدع، كاتبا أو مخرجا، عقب إبداعه لعمله، كما ترى بعض الدراسات الحديثة، أن أي أعمال تحمل أسماء يسري الجندي أو أسامة أنور عكاشة أو محمد عزيزية أو حاتم علي أو عبد الحسين عبد الرضا وغيرهم كثر، لابد أن تضفي على أعمالهم دلالات تعمق أبنيتها وتفسر علاماتها وتمنح رسائلها وشائج برسائل سابقة لمبدعيها.

ثاني مفاتيح التلقي بعد الاسم، يكمن في عنوان المسلسل، الذي يوحي عادة بمضمون المسلسل، فعنوان «أهل الهوى» للكاتب محفوظ عبد الرحمن يستدعي إلى جانب تميز أعمال الكاتب السابقة مثل «بوابة الحلواني» و«أم كلثوم»، يستدعي أغنية أم كلثوم المعروفة بذات الاسم، كلمات الشاعر محمود بيرم التونسي الذي يدور المسلسل حول حياته وإبداعه وعلاقته برجال الفن في مصر، غير أنه سرعان ما يكتشف المتلقي انشغال المسلسل حتى حلقته الأخيرة أكثر بحياة الشيخ سيد درويش التي انتهت بموته سنة 1923، وطغت بمواقفها وتميز أداء إيمان البحر درويش بتجسيده لشخصية درويش على مواقف حياة بيرم وتوقفها عند أول نفي له إلى مارسيليا، وهو في الثلاثين من عمره، على رغم أن حياته المثيرة والمتنقلة بين مصر وتونس وأوروبا امتدت حتى وفاته سنة 1961، محتضنة نفيه المتكرر، وتنقلاته في دول عدة عانى فيها ما عانى، وأغنياته التي كتبها لأم كلثوم وفريد الأطرش وإسماعيل يس وغيرهم، ومشاركته في كتابة العديد من التمثيليات الإذاعية وقصص وحوار الأفلام السينمائية، البدوية منها خاصة. فضلا عن الاختيار الخاطئ للنجم فاروق الفيشاوي، وأدائه الفاتر لشخصية بيرم الشابة مما خلخل بناء المسلسل، وأثر في أفق توقعات العارفين مسبقا بأن المسلسل عن بيرم وليس عن درويش. والأمر كذلك مع عنوان مسلسل «ذات»، الذي يوحي بسهولة لمضمون العمل، فاسم ذات ناقص ولا يحيل إلى نفسه إلا بإضافة ألف ولام التعريف قبله فيعني الشخصية فردية أو قومية، أو إضافتها إلى معرف، وهو ما سيدركه المتلقي فيما بعد بأن «ذات» هو اسم بطلة الرواية والمسلسل معا، وأن أباها قد أطلق عليها هذا الاسم تيمنا باسم البطلة العربية «ذات الهمة» صاحبة السيرة الشعبية المشهورة، غير أن عدم المعرفة المسبقة بعلاقة هذا الاسم غير المتداول بين الأسماء العربية اليوم وسميتها القديمة، جعل صناع المسلسل يضيفون على شارات «تترات» المسلسل بعد إنجازه اسم «بنت اسمها ذات»، وإن جاءت صيغة الكتابة على الشاشة بالصورة التي تجعل ما قبل اسم ذات ملحقا لا قيمة له.

يشير عنوان «ربيع الغضب» للمخرج المخضرم محمد فاضل مباشرة إلى الثورات العربية التي عرفت دوليا بالربيع العربي، على رغم اندلاعها في الشتاء، فيما بين ديسمبر 2010 وفبراير 2011، وإن دارت وقائعه حول ثورة 25 يناير المصرية، وقد حل هذا العنوان محل العنوان الأول للمسلسل الذي وضع له في صياغته الأولى منذ عامين، وهو «ويأتي النهار» الذي كان متسقا مع موضوعه المركز على بطش الشرطة و«بلطجيتهم» بأبناء المجتمع، وبنائه الفني الغارق في الميلودراما والمنتهي بمقولة أن الفرح سيأتي لأسرة المسلسل وبقية أسر المجتمع حينما يرحل الطاغية. أما مسلسل «خيبر» التاريخي للكاتب يسري الجندي والمخرج محمد عزيزية فهو يستثير في الذهن شعار الجماعات الإسلامية المغلف للصراع العربي الصهيوني بغلاف ديني «خيبر خيبر يا يهود/ جيش محمد سوف يعود»، وهو الشعار الذي فرغ الصراع العربي الإسرائيلي من هويته القومية الزمنية، ليضعها في هوية دينية لازمنية، أغرقته في النفتالين من دون حل، وأبعدت تلقي المسلسل عن نبض الشارع الرافض لتديين الصراعات المجتمعية.

ويفجر عنوان مسلسل «الزوجة الثانية» مقارنة لا فكاك منها مع الفيلم الذي برع سعد الدين وهبه ومحمد مصطفى سامي مع المخرج صلاح أبو سيف ونجومه في صياغة قصة أحمد رشدي صالح في فيلم من كلاسيكيات السينما العربية الرفيعة المستوى فكريا وفنيا، دفع متلقي المسلسل إلى المقارنة بين بناء الفيلم المكثف والمقطر والمعجون بطين الأرض والموروث الشعبي ومجسديه البارعين سناء جميل وصلاح منصور وسعاد حسني، وبناء مسلسل مفتت وساذج تحول إلى مسخ كاريكاتيري على يد العمدة المعتوه وزوجته البلهاء وفلاحيه الذين يشربون الشاي بالغيط في نهار رمضان!



التناص

ما إن يتـورط المتلقي في متابعة المسلسـل المختار، حتى يجد نفسه مستقبلا بناءه ومحتواه على صفحة وجدانه المشبعة بما يعايشه طوال اليوم خارج بيته، وما يثير عقله مما يراه ويسـمعه ويقرأه عبر وسائل الإعلام المختلفـة، من تظاهـرات واعتصامات تؤثر بالضرورة في تلقيـه للدراما التلفزيونية، فيبتعد عن الأعمال التي لا تساير سـخونة الواقع، بغض النظر عـن قيمتها الفنيـة، مثل مسلسـلات «خلف الله» و«آسيا» و«فرح ليلى» و«مدرسة الأحلام» و«نظرية الجوافة» و«نـكـدب لو قلنا ما بنحبش» الذي حمل مـن قبل عنوان «نحـن لا نأكل الخرشـوف»، على رغم أنهـا للنجوم نـور الشريف ومنـى زكي وليلى علوي وميرفت أمين ويسرا وإلهام شـاهين، فالسياق الاجتماعي والنفسي له دور في عملية التلقي للدراما المعروضة.

ومع هـذا الاسـتعداد يتلقى المشاهد المسلسـل وذاكرته الخصبة تنهض مـن ثباتها، فيبدأ في تلمس طريقه عبر ما شـاهده وقرأه في أعمال سابقة، وكان للدراسـات النقدية الحديثة دور في تجديد الإشارة إلى أفكار الاسـتلهام والتضمين والاستعارة القديمة، بالتعريف بما يسـمى بعملية تداخـل النصوص أو «التناص» التي تشير إلى وجود شخصيات أو عبارات من نصوص سـابقة في النص اللاحق، بهدف الكشف عـن السرقات الأدبية في أدنى مسـتويات النهل من مصادر سـابقة، أو اسـتخدام عبارات شهيرة في غير موضعهـا، لتأكيـد معنى أو للسـخرية من موقف، مثل قـول صاحـب الكباريـه في مسلسـل «مزاج الخير» للنجم مصطفى شـعبان عنـد لحظة خيانة أصدقـاء البطل له، وينطق الممثل محسـن منصور العبارة بجلال كلاسـيكي لا يتناسب مع ميلودرامية المسلسـل: «كل حلفاءك خانوك يا مولانا»، استدعاء لأداء حمدي غيث وهو يجسد شخصية ملك انجلترا ريتشـارد قلب الأسد في فيلم «الناصر صلاح الدين» الشـهير بعد اكتشـافه أن كل من حالفه في الحرب الصليبيـة ضد العرب قد خانه فقـال «كل حلفاءك خانوك يا ريتشارد».

يرتفع التناص أكثر بتعمقه في ذاكرة المبدع الخصبة، وكشـفه عن قـدرة هـذه الذاكرة عـلى هضم كل الأعـمال السـابقة عليه، وإعادة صياغتها بأسـلوبه الخاص، وهـو ما يبدو واضحا في بناء شخصية البطل الضد في مسلسـل «الركن» لجمال عبد الحميد، وفي سـلوك شخصية مدرس التربية الرياضية في المسلسل نفسـه، حيث تتشابه ملامح شخصية الأول المحامي سـميح الصيرفي مع شـخصية الضابط حسـنين في روايـة نجيب محفوظ وفيلم «أبو سـيف» المأخوذ عنها «بداية ونهاية»، فكلاهما «سـميح وحسـنين» من أبناء الطبقة الفقيرة، وكلاهما يعيشـان في الحي نفسـه، فالأول نشأ في منطقة جزيرة بدران والآخر في عطفة نصر الله القريبة منها بحي شـبرا الشعبي، وكل منهـما لا أب فاعـلا له في حياتـه، فللأول أب سـكير غائـب عن الوعـي باسـتمرار، وللثـاني أب موظـف غيبه المـوت عـن الأسرة، وكل منهما لديه شـقيقة تضطر إلى العمل لمسـاعدته في اسـتكمال تعليمه: الأولى «سـميحة» تعمل في مجال التمريض ثـم تتحول إلى الدعـارة، والثانية «نفيسـة» تعمل عـلى ماكينة خياطـة وتتحول بدورهـا إلى الدعارة، وكل منهـما يفاجـأ بالقبض على شـقيقته في أحد بيوت الدعارة وتسـاق إلى القسم، فيتنكر الأول لها حتى تسـجن بالفعل معتبرا أنها ماتت بالنسـبة له، ويتسـلمها الثاني ليأخذها إلى شاطئ النهر ليدفعها لتلقي بنفسـها في مياهـه، منهيا حياتهـا بالفعل، وكلاهـما بالتالي يمثـلان نموذجا للتحرر مـن القيم والمثـل الاجتماعية والأخلاقية، مـع رغبة طموح في الصعود الطبقي والفكاك من أسر الفقر بكل السبل، ولـذا حاولا إحداث قطيعة مـع ماضيهما، وإن ظل هذا المـاضي مطاردا لهما في حياتهما الجديدة، حتى بعد أن نبدا كل علاقة لهما بالحي الشـعبي، وتعلقا بنساء الطبقات الأعلى للولوج إليها، فسـعى الأول لخطبة ابنة المحامي الكبير ليدعم صلاته بمجالات السـلطة السياسـية الحاكمة، وهفا الثاني نحو ابنة الوجيه الأمثل لتوطيد وجوده داخل الطبقة الأكثر ثراء وقوة، وفي النهاية يقتاد الأول إلى السجن ولسان حاله يقول إنه سـيبقى ويعود فشخصيته الانتهازية لا تجعلـه يتغير، ويقف الثاني على سـور نهر النيل مقررا الانتحار من دون أن يقدر عليه، فشـخصيته البراجماتية لا تسلمه بسهولة للموت.

أما شخصية فوزي مدرس الألعاب الفقير، والممتهن في المسلسل مهنة لا قيمة لها اليوم في مدارسنا، فهي مستمدة بصورة واضحة من شخصية الفتى الفقير حسـن بهلول في فيلم «اللعب مـع الكبار» للكاتب وحيد حامد والمخرج شريف عرفـة والنجم عادل إمـام، فكلاهما فقير وغير قانع بما توفره له إمكاناته من طعام، فيذهب ليلا إلى الفنادق الفخمة، متأنقا ببذلته الوحيدة، متسـللا إلى حفلات الأعراس بها، ومتناولا ما لذ وطاب من الأطعمة والحلوى ويخبئها في كيس تحت بذلته، مـن دون أن يتعرض له أحد، حتى ينشـغل الأول بثرية مرفهـة مهمومة بالرفق بالحيوان تقع في غرامه، وينشـغل الثـاني بالجرائم التي يرتكبها أصحاب النفوذ في حق الشعب ويعرف أسرارها من زميله موظف السنترال.

وتقـع في دائرة التنـاص أيضا الأفـكار والصياغات المتكررة عند الكاتـب أو المبدع الواحد، والتي نعثر بها في مسلسل «العراف» للنجم عادل إمام، للكاتب يوسـف معاطي الذي يكرر فيه فكرة ثابتة، يحرص عـلى إدراجها في أعماله بشـكل متكرر، مسـتخدما مع مخرج العمـل ونجومية البطل علامات الصورة المرئية والمسموعة لترسيخ هذه الفكرة في وجدان المتلقـي، فعقلـه الموجـه لإرادتـه، وهـي الفكرة المتعلقـة بالمناضـل أو النـاشـط اليسـاري، والتـي قدمها في المسلسـل، وبالذات في الحلقة العاشرة، في صورة الشـاب اليسـاري محمود ابن النصاب الكبير المتعدد الأسـماء، والذي يردد أمامـه عبارات مثل: الأرسـتقراطية المخملية والرأسـمالية المتعفنة، وأنه يـود الزواج بالفتاة شـمم اليسـارية مثله لتكوين «مشروع يسـاري متكامل»، ولـذا يذهـب مع أبيه لخطبة فتاته التي تعيش في منطقة عشوائية، اضطرا أن يلجا إليها بسيارتهما الفارهة كدودة وسط شقوق ضيقـة، ثم ركبا ميكروباص فتـوك توك وأخيرا عربة «كارو» للوصول إلى جحر عفن، يسـكنه والد الفتاة اليسـاري بالطبع، والكاريكاتيري الأداء، سواء بنمط الكتابة أو أسـلوب أداء الممثـل محمد عبد المعطي المتحذلق، والمردد كالببغاوات لكلمات جوفاء مثيرة للسخرية من عينة الخصخصة والمصمصة والرصرصة والبصبصـة، ومعلنا أن للفتاة حق ترك البيت في أي وقت فلا تقاليد مجتمعية تحكمها، بل «كل» الحرية لها.

ولا يكتفي الكاتب بإدانة الحركة اليسـارية العربية بهـذه الصـورة المزيفـة المرسـومة لها، بـل يدين أيضا أبناء هـذه الحركـة الشـباب الذين خرجوا في انتفاضات وثورات، فيقدم الفتاة الثورية شـمم لا تأبه بحضـور حبيبها لخطبتها، بل تظهر وهي تجهز حقيبتها الصغيرة للسـفر إلى مدينة المحلة للمشاركة في اعتصـام عمال الغزل والنسـج، معلنة لعاشـقها وأبيه: طـظ في بابا، هو أنت كنت فاكر أني أنا كنت مسـتنية سي بابا لما يتعطف ويوافق، مكملة بفعلها وقولهـا ونظارتهـا الطبية المقعرة تفاصيل الصورة المغلوطـة التـي يود المسلسـل ترسيخها في ذهن المتلقي البسـيط، والتي تتناقض تناقضا كاملا مع ما



مصطفى شعبان في مشهد من مسلسل «مزاج الخير»

يحدث في الواقع الفوار، ومع ما تنقله الشاشات من هذا الواقع الفعلي، والأعمال الدرامية الأخرى المعبرة عنه.

إنه قصور في رؤية الواقع، واجترار لصور ذهنية ثابتة في ذهن الكاتب سبق له أن قدمها في أعماله، نذكر منها الموقف الذي صاغه في فيلم «السفارة في العمارة»، حيث قدم بطله المستهتر شريف، الذي جسده أيضا عادل إمام، في صورة مهندس البترول المنعزل في الإمارات عن وطنه، والعاشق للنساء بصورة أدت إلى هروبه من عمله، ليعود إلى القاهرة ليجدها سنة 2005 مشتعلة بالثورة ورفض التوريث والتطبيع، فلا يهتم بكل هذا، حتى يلتقي مصادفة بالفتاة الثورية المتحررة داليا، فتصحبه إلى ندوة في للحزب اليساري يجعجع فيها المسؤول بكلام أجوف، ويتورط هو في الحديث الساخر على منصتها، وبعدها تدعوه إلى بيتها ليلتقي بعمها اليساري الذي يحمل اسم د. شهدي، على اسم المناضل اليساري القديم شهدي عطية، وزوجته الحاصلة على نجمة لينين من الحزب الشيوعي السوفيتي، وابنيهما الطالبين بكليتي الآداب والسياسة والاقتصاد، واللذين يجلس أحدهما جلسة منفرة بجوار النجم، واضعا قدمه العارية إلا من شبشب حمام في وجهه، منشغلا بقراءة رواية «الحب في زمن الكوليرا» لجارثيا ماركيز، دونما احترام لأصول الضيافة، بينما يقول أبوه عنه وعن شقيقه إنه رباهما على ألا يفعلا شيئا غير مقتنعين به ، ويقرر بصورة حادة: نحن خلقنا لكي نعترض، مما يرسخ لدى المتلقي صورة مغلوطة عن اليساريين باعتبارهم أصحاب أقوال زاعقة، ومقولات نظرية، وأفعال رافضة للنظام «القائم وقتذاك» بمجرد الرفض، وليسوا مدافعين عن عدالة الحياة في المجتمع.

كما حرص الكاتب مع المخرج عمرو عرفة على أن يقدما الحجرة التي تجلس فيها هذه المجموعة اليسارية وقد امتلأت حوائطها بصور ماركس ولينين، فيزداد حجم التشويه بعدم انتمائها إلى الوطن وأفكار أبنائه. أضف إلى ذلك أن المجموعة اجتمعت على شرب الخمر، والفتاة الثورية تحمل لهم الأكواب وقطع الثلج، ومعهم الرفيقة داده أم عطيات فجة السلوك والقول، التي يسخر من وجودها وأقوالها لزيادة جرعة الرفض لمثقفي اليسار وحدبهم على الفقراء.

السرد الروائي

تعاود الدراما التلفزيونية النهل من عالم الرواية، بعد أن تعثرت في خلق كوادرها من كتاب «الرواية التلفزيونية» التي كان يحلم بها أسامة أنور عكاشة، منافسة للرواية المقروءة والدراما السينمائية والمسرحية، وبعد أن قل إنتاج كتابها المخضرمين محفوظ عبد الرحمن ويسري الجندي والكتاب السوريين وليد سيف وحسن سامي يوسف وأمل حنا ونجيب نصير، مكتفية عند البعض بمعرفة أسس حرفة الكتابة والإخراج لصياغة أعمال تجارية ترضي النجوم وتفيد المنتجين، ومكتفية عند البعض الآخر بامتلاك الوعي الاجتماعي، دونما انتباه لتطوير أدوات التعبير وتحديث أبنية الصياغة، التي تتجاوز مسألة الشكل والمحتوى، إلى تأثير البناء «التقليدي» على المضمون «الثوري»، وابتعاد هذا البناء التقليدي عن عقلية أجيال تغوص في فوضى الواقع، وتخلق لنفسها عوالم افتراضية، سرعان ما تغزو بها عوالم الواقع الحياتية، فتتبادل العوالم الافتراضية والواقعية التأثير والتأثر، مما يتطلب أبنية جديدة تتضمن محتويات فكرية وموضوعاتية تناسب هذا العالم الجديد المركب من تصادم وتشابك العوالم الافتراضية والواقعية.

وهو ما أدى هذا العام إلى لجوء أربعة مسلسلات إلى عالم الرواية، اثنان منها اختارا الصياغة التقليدية، واثنان فعلا العكس، وأصرا على ألا يقفا فقط بقوة في مصاف الروايتين المعتمدتين عليهما، أو ينبهرا ببنائهما المتميز، كما حدث منذ ثلاث سنوات مع المسلسل السوري «ذاكرة الجسد» الذي كتبته السورية ريم حنا عن رواية الجزائرية أحلام مستغانمي، فوقعت في هوى بناء السرد الروائي، بينما سعى المسلسلان اللذان سنقف عندهما هنا إلى أن يخلقا لنفسيهما عالمين موازيين لقوة السرد الروائي الحداثي. هرع المسلسل الأول في المجموعة الأولى إلى قصة أحمد رشدي صالح القديمة «الزوجة الثانية» لكاتبي السيناريو الجديدين يس الضوي وأحمد صبحي من دون تحديث لبنيته يتناسب وإيقاع الزمن الراهن , فسقط لعدم حرفية كاتبهما في سفح الثرثرة وهشاشة البناء وتناقض المواقف وصياغة المشاهد على هوى الممثلين والحل الميلودرامي بقتل العمدة لوليده وجنونه، مع عدم قدرة مخرج المسلسل السينمائي المخضرم خيري بشارة على إنقاذ المسلسل المتهافت. واتجه الثاني بكاتبه المعروف مجدي صابر لاستلهام مادته وشخصياته من رواية «7 أيام في التحرير» لهشام الخشن، والمنشورة بعد نحو شهرين فقط من انتصار ثورة يناير المصرية، وذلك في محاولة للتوثيق الدرامي للأحداث التي أدت إلى الثورة، فغلب الانفعال على الكتابة، وسيطر الحماس على الإخراج للكبير محمد فاضل ومجموعة الممثلين، وهيمنت الميلودراما على الأحداث، وتخلخلت عملية التلقي بين مسلسل يدين الشرطة ويقدمها بصورة دموية ويطالب بإسقاطها، وسياق مشاهدة يأمل فيه الشعب والشرطة برأب الصدع ونسيان ما حدث من تجاوزات، ويدعو إلى اتحاد أعداء الأمس لمواجهة عدو اليوم الذي يستبيح الدمار والدماء في اعتصامات صاخبة بأرجاء الوطن ومستوطنات معرقلة وسط العاصمة، وفوضى غير خلاقة في كل مكان.

اتجه العملان الآخران إلى عالم الرواية بجدية وعمق ورؤية حداثية، تقوم على اليقين والتمسك بالهوية والوحدة المجتمعية، من دون إغفال بعض الشك والتفكك الوارد من الرؤى الما بعد حداثية، والتي تميز عقل الأجيال الجديدة، المتمسكة بوطنيتها في الوقت الذي تشك فيه في حقيقة هذا التمسك، والقاسم المشترك الأعظم بين هذين المسلسلين هو كاتبة السيناريو مريم نعوم، التي اتكأت على رواية الكاتب صنع الله إبراهيم «ذات» المنشورة في العام 1992، لتبني مسلسلا بعنوان «بنت اسمها ذات» يستمر في مسيرة شخصيته الزمنية حتى قبيل انفجار ثورات الغضب الأخيرة، منتقلة به من قصة حياة فتاة في ثمانينيات القرن الماضي، وما حدث فيها من تغيرات بدأت جذورها في السبعينيات، كما كتبها صاحبها الروائي، إلى قصة حياة وطن مر بمراحل مختلفة منذ ثورة يوليو 52 إلى ثورة يناير 11، كما عالجت رواية الكاتب التلفزيوني أسامة أنور عكاشة «منخفض الهند الموسمي» لتنشئ مسلسلها الذي حمل اسم «موجة حارة» بصورة شديدة التميز، تستخدم بعض آليات كتابة ما بعد الحداثة، من دون أن تقع في إحباطاتها وتخلخل يقينها بقدرة الإنسان على تغيير ذاتها، واكتشاف قدراته الفذة على الثورة.

قرأت أول كتابات مريم نعوم منذ نحو ست سنوات، وكانت مشاركة لها مع آخرين في صياغة مسلسل بعنوان «طعم البيوت» وعرض باسم «كلام نسوان» من إخراج عمر عبد العزيز، وذلك في ورشة كتابة بإشراف كاتبة السيناريو المتميزة والمقلة عزة شلبي، ولم تقدم خلال عشر سنوات غير خمسة أعمال، بدأتها بفيلم «أسرار البنات» المثير العام 2001 مع المخرج مجدي أحمد علي، وآخر أعمالها العام الماضي كان مسلسل «نابليون والمحروسة» مع المخرج التونسي شوقي الماجري، بينما قفزت نعوم لتقدم أول أفلامها بعد المسلسل وهو «واحد/صفر»





مع المخرجة كاملة أبو ذكرى، ثم سيناريو مسلسل «بالشمع الأحمر» للمخرج سمير سيف، مع كاتبة السيناريو الشابة نادين شمس، التي شاركتها الكتابة في المسلسل الأول، وشاركت عزة شلبي كتابة سيناريو مسلسل «قانون المراغي» للمخرج أحمد عبدالحميد، وشاركت نعوم كتابة حوار مسلسلها «موجة حارة».

تنتمي نعوم إذن إلى جيل شاب، درس الحرفية بقسم السيناريو بالمعهد العالي للسينما، ومارس حياة الرفض والتظاهر ضد الظلم في الشارع، وشارك في انتفاضات وثورات الشباب خلال السنوات العشر الأخيرة، وثقف نفسه بفنون الحداثة الروائية والسينمائية، وسعى إلى تفكيك الأحداث المنخرط فيها، ليس بهدف تأكيد تفكك العالم وانهياره، بل بغاية الوصول إلى أسس تفككه، رغبة في إعادة بنائه، من جديد، وعمل على أن يشاركه المتلقي عملية التفكيك هذه، ليدرك معه ما يمتلكه من قدرات على عدم التسليم بفساد الواقع كقدر مسيطر عليه، بل على مواجهة الواقع الفاسد والعمل على تنقيته وبنائه في أفضل الصور العادلة خدمة لمستقبله.

في إطار الورشة الجماعية قامت نعوم بكتابة المعالجة الدرامية والسيناريو الخاص لـ«موجة حارة» من إخراج محمد يسين، عن رواية عكاشة «منخفض الهند الموسمي» التي نشرت حلقات بجريدة الجمهورية، ونشرت كاملة بالدار نفسها العام 2000، وكتب حوار المسلسل وائل حمدي ونادين شمس وإسلام أدهم وهالة الزغندي، وتنقل نعوم أحداثه من تسعينيات القرن الماضي، إلى شهر قائظ هو يوليو 2010، وخلال موجة شديدة الحرارة تجتاح البلاد والمسلسل حتى نهايته، عاملة على انهيار إحدى ممالك القوادة والفساد، ومنذرة بسقوط إمبراطورية الفساد، التي يلوح الواقع المعيش بسقوطها، من دون أن تسقط بعد، فما زالت الهبات الثورية تسرق نتائجها، وتحول مساراتها إلى مجرد تمرد وحركة إصلاحية.

بدأت نعوم وحدها كتابة سيناريو وحوار الحلقات الثماني عشرة الأولى من مسلسل «بنت اسمها ذات»، وقامت كاملة أبو ذكرى بإخراجها، ووضعتا معا الرؤية الأساسية للمسلسل، ثم شاركت نجلاء الحديني بداية من الحلقة التاسعة عشرة في كتابة السيناريو والحوار، وكانت قد شاركت نعوم ونادين شمس كتابة مسلسل «بالشمع الأحمر»، ولضغط الوقت ورغبة في سرعة الانتهاء من المسلسل لعرضه في رمضان الماضي، قام خيري بشارة بداية من الحلقة التاسعة عشرة باستكمال إخراج المسلسل، فيما عدا الحلقة 23 التي عادت إلى صياغتها كتابة نعوم وأخرجتها أبو ذكرى، اللتان أحكمتا رؤيتهما على المسلسل بأكمله، واهتمتا بالتفاصيل الدقيقة التي قدمت نموذجا من أبناء الطبقة المتوسطة المصرية وتقلبات الحياة التي عاشتها وعايشتها خلال ستين عاما، من دون ادعاء بأنهما يقدمان كل شرائح هذه الطبقة وتوجهاتها المختلفة، فالدراما لا تملك أن تقدم رؤية كلية لطبقة كاملة، ويخطئ من يمنح أي عمل فني قدرة على تقديم كل الواقع أو التعبير عن مجتمع كامل أو طبقة متكاملة، وإنما العمل في النهاية هو تعبير عن رؤية صناعه لهذا المجتمع أو هذه الطبقة.

تولد «ذات» ليلة ثورة يوليو 52، معبرة عن نفسها بمونولوجات سريعة الإيقاع، تصير لغتها المتعاملة بها مع العالم المحيط بها، مع قبولها المستمر لكل ما يفرض عليها، ومتقبلة كل ما يحدث في الوطن من تحولات من دون معارضة، فهي نموذج للشخصية البسيطة التي ترضى بما قسم لها، وتساير الأفكار المطروحة ثورية ورجعية من دون مناقشة مع من يطرحها؛ أبا كان أو زوجا أو جارة، مكتفية بالحديث الداخلي مع ذاتها، معبرة عن شريحة من شرائح الطبقة المتوسطة التي تتسم أفكارها وسلوكها بالثبات والتكلس والخضوع للتقاليد المتشحة بالتدين، من أول الختان حتى الحجاب، وهو ما حرص المسلسل على تقديمه دونما تمجيد لهذا النموذج، أو إدانته بصورة زاعقة، بل صاغه بالشكل الذي يمنحه عطف المتلقي، من دون التورط عقليا في الموافقة عليه.

وهو عكس ما طرحه مسلسل «خلف الله» للنجم نور الشريف، ويعد الجزء الثالث في ثلاثية اختيرت معالم عالمها وشخصياته ورسائله من خلال النجم المثقف، المهموم بقضايا الإصلاح والعدل في المجتمع، والمنجذب أخيرا لأسباب خاصة وعامة إلى عالم التصوف والميتافيزيقا، بدءا من اختياره إعادة صياغة حكاية يوسف وأخواته القديمة في أجواء الصعيد الغامضة، في مسلسل «الرحايا» منذ أربع سنوات، وتجسيده شخصية أسطورية على أرض الواقع، معذبة بالشك تجاه أبناء له من زوجات متعددات قتلوا شقيقهم حقدا عليه، هي شخصية محمد أبو دياب الممتلك للأرض والجبل والنهر. وتلاها بتعميق ملامح الشخصية الأسطورية بنقلها إلى عالم البحر اللانهائي، في «عرفة البحر» العام الماضي بالغياب والظهور غير المبرر لشخصية عرفة الغامضة، وبناء فنار على البحر غير ذي نفع. وصولا إلى طرح أفكار التنبؤ والتطير والعلاج بالرقية، من خلال شخصية خلف الله الذي يتنبأ بانقلاب السيارات واحتراق أسرته وقتل من لا علاقة له بهم، ويعالج بالسحر الأطفال الذين يعجز الطب عن علاجهم، فيتحرك من تفتت عظامه، وتشفى الملبوسة من شيطانها، ويختفي من الأماكن من دون أن ينتبه له أحد، ليهيم على وجهه مواجها الجوع وتقلبات الطبيعة بقوة غير معلومة، ويطلق عليه الرصاص فيموت وتخرج جنازته للصحراء وسط أتباعه من لابسي الأبيض، غير أنه يعود إلى معالجة الطفل الذي ناداه، باختصار هو مسلسل مبني على رحلة السيد خلف الله بين الناس، ومجزأ إلى مجموعات من الحلقات، تنتهي كل مجموعة وأبطالها بمعجزة من معجزات المهندس الذي صار فجأة وليا، لتبدأ مجموعة أخرى لا صلة درامية لها بالسابقة أو التالية غير حضور صاحب الكرامات.

هل نحن اليوم في حاجة إلى هذه الشخصية الأسطورية وقواها السحرية لمطاردة شياطين الواقع؟ وهل هذا هو ما نود أن نقدمه عن مجتمعنا وله؟ وهل الدروشة هي نهاية المطاف لنجم مثقف واع، كان يختار أعماله بعناية، ويدفع بالكتاب والمخرجين المستنيرين إلى صياغة أعماله؟ أم أن الفوضى غير الخلاقة المستشرية كالوباء في المجتمع قد ضللت العقول المفكرة والأفئدة العاشقة للتقدم، وانزلقت بها إلى دوامة التراجع ومهادنة الشر وإهانة العلم وتزييف وعي أبناء هذا الوطن.

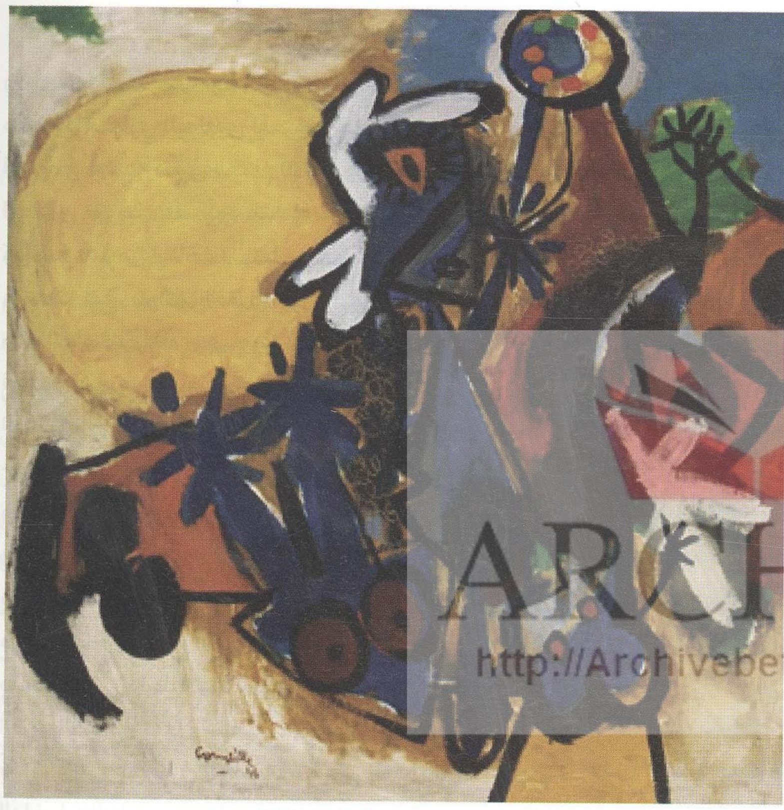


متحف كوبرا للفن الحديث في أمستردام

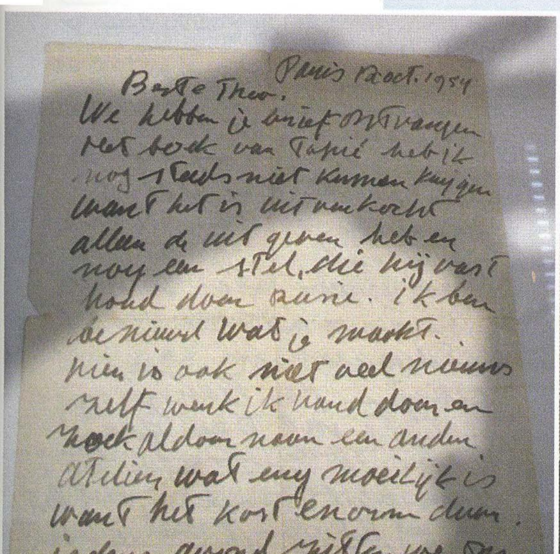
شُيِّد عام 1935 وتعود تسميته إلى حركة فنية أوروبية

أثناء زيارتي لمدينة أمستردام، عاصمة هولندا الثقافية، العام الماضي، زرت المتاحف العظيمة فيها، كمتحف ريكس وفان خوخ والفن الحديث، وكان لا بد لي من تكملة هذه المتعة الثقافية بزيارة متحف كوبرا. ويقع المتحف في ضاحية تعرف بأمستلفين، ويمكن الوصول إليه من أمستردام بطرق عدة إلا أنني ركبت مع صديق هولندي مترو الأنفاق من محطة في مركز المدينة، واستغرقت الرحلة إلى المتحف أقل من نصف ساعة حيث تصل إلى محطة في الضاحية، وتتجه مباشرة مشيا على الأقدام من محطة الوصول إلى سوق تجاري ضخم يتكون من مبان معظمها قليل الارتفاع، ويوجد ما بينها ساحات وحدائق. ويقع المتحف في أحد أطراف هذا المجمع ضمن مساحات واسعة حوله ومنسجما مع بيئته.

د. خالد الحمزة
أكاديمي - هولندا



كورنيل - زيت على كانفاس 1948



Paris 12 oct. 1954
Beste Theo,
We hebben je brief ontvangen
het boek van Tapié heb ik
nog steeds niet kunnen krijgen
want het is uitverkocht
alleen de uitgever heb er
nog een stel, die hij vast
houdt voor zich. ik ben
benieuwd wat je maakt.
hier is ook niet veel nieuws
zelf werk ik hard door en
zoek al door naar een ander
atelier wat erg moeilijk is
want het kost enorm duur.
iedere avond zitten we om
... opgesloten want de
huisbaas heeft een ander

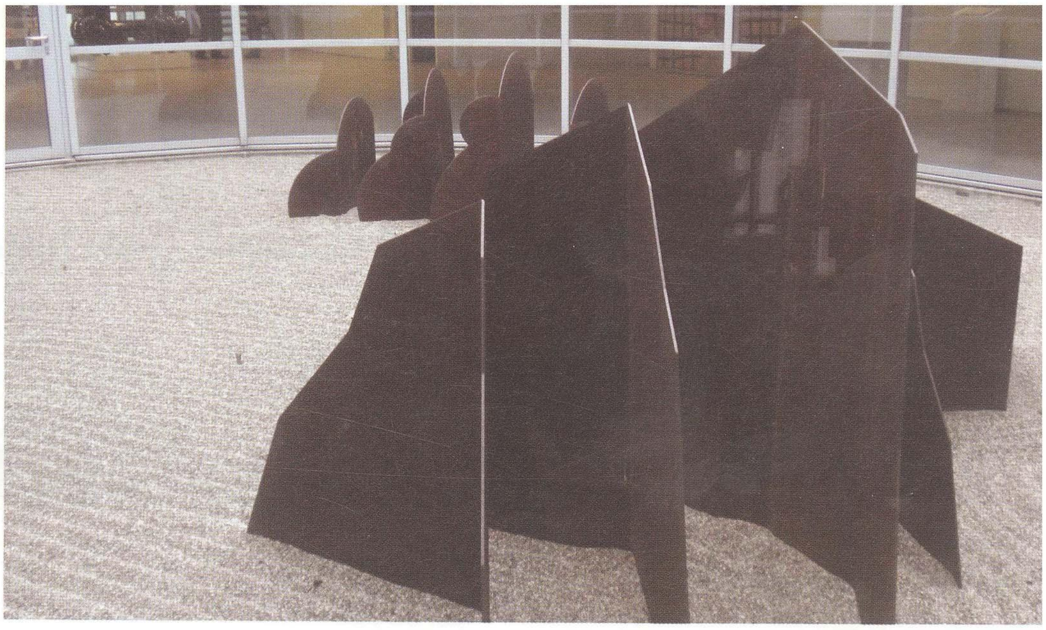
رسالة بخط يد كارل آبل إلى فولفكامب بتاريخ 12-10-1954



واجهة متحف كوبرا



نحت من معروضات المتحف



نحت من معروضات المتحف

ولا بد من الحديث أولا عن مبنى المتحف الذي صممه المعماري الهولندي المعروف فيم كويست المولود في أمستردام في العام 1930. ولقد قام هذا المعماري من قبل بتصميم سلسلة من المباني المهمة وبينها عدد من المتاحف، منها متحف كرولر - ميلر ومتحف هيغ. يتوافق الخط المحوري لتصميم المبنى مع اتجاه قناة الماء المجاورة. ويتكون المتحف من قاعتين كبيرتين لعرض الأعمال الفنية، الأولى في الطابق الأرضي الذي له واجهة زجاجية تطل على جدول الماء، وتقع الثانية في الطابق العلوي حيث وضعت بزاوية 45 درجة على الأول مما ترك فراغات في سقف الأول تسمح للضوء الطبيعي بالدخول. أما باحة المدخل فهي بعلو الطابقين ومحاطة بجدران من الزجاج وألواح المعدن. ويتميز هذا المبنى بالفضاءات الداخلية الشاسعة والتي تعتمد على الضوء الطبيعي بفعل استعمال الواجهات الزجاجية بكثرة، والتي عملت في الوقت نفسه على الوصل بين الداخل والخارج. ويبعث هذا التواصل مع الطبيعة على مشاهدة الأعمال الفنية المعروضة وتأملها في جو يشعرك بالانفتاح والراحة.

أما كوبرا فهو اسم حركة فنية أوروبية تشكلت في العام 1948، وكان عمرها قصيرا مقارنة بالحركات الفنية التي سبقتها، فقد استمرت حتى العام 1951 فقط، واشتق اسمها (CoPrA) أحد مؤسسيها وهو كريشيان دوتريمونت من الحروف التي تبدأ بها المدن التي يقيم فيها الفنانون المؤسسون وهي كوبنهاجن وبروكسل وأمستردام. وبالرغم من ارتباط الاسم بالمدن الثلاث فإنه يوحي بالإيقاع الإفعواني والهجوم المفاجئ والصاعق، وذلك كما يظهر واضحا في التصوير الذي أنتجه أعضاء هذه الحركة. وتكونت المجموعة الأولى بالإضافة إلى دوتريمونت من كارل أبل وكونستانت وكورنيلا وأسغرجورن ووجوزيف نيورت.

قامت حركة كوبرا على الاستعمال الحر للون والشكل، وتقبل فنانيها للحداثة في وقتهم واحترامهم للسريالية والماركسية. ولقد بنوا أعمالهم على العفوية والتجريب واستوحوا أفكارهم البصرية من الرسومات الشعبية ورسوم البدائيين والأطفال، وتأثروا بأعمال فنانين مثل بول كليه وميرو وفوتريه وبوفيه وفولز. وأعلنت هذه الحركة في المقابل الحرب على التجريدية الهندسية والواقعية الاجتماعية والرسم الجميل بمفهومه التقليدي، وعادت إلى تعبيرية مونش وآنسور وإلى عفوية السريالية وإيمانها باللاوعي. واستبعد الفهم التقليدي للوحة حيث إنه لم تعد اللوحة لديهم بناء يعتمد على الألوان والخطوط ولكنها، كما قالوا، حيوان وليل وصرخة وشخص أو كل هذه الأشياء مجتمعة معا. عمل المؤسسون لحركة كوبرا في سبيل انتشار أفكارهم على تغيير اسم الحركة في العام 1949 حيث أصبح "الفنانون التجريبيون الدوليون". واتسعت العضوية في الحركة تبعا لذلك لتشمل فنانين من الولايات المتحدة الأمريكية بالإضافة إلى أوروبا، ولكن الاسم الأول بقي شائعا حيث لم يعلق الاسم الجديد في الأذهان. ولقد جمعت الحركة تحت لوائها مجموعات فنية محلية في بعض المدن الأوروبية وأقامت معارض ضخمة في تلك المدن وأصدرت مجلة دورية.

أما دوتريمونت (1922 - 1979) فقد كان المنظر الأساس للحركة. وهو شاعر بلجيكي وناشط ثقافي عمل على تفعيل السريالية في بلده بعد عودته في أواخر الثلاثينيات من باريس التي أقام بها أثناء الحرب ونشر ديوانه «السماء الزرقاء». وبعد تأسيس كوبرا اتجه إلى تفعيل اللغة بطريقته بحيث تصبح خالصة ومتسامية من خلال محاولته ابتكار قواعد بصرية لها. جمع عمله بين متباينات قوية مثل البدائي والمستقبلي، والروحي والعلمي، والداخلي والخارجي، والصامت والصوتي، والعقلي والعاطفي. ونشر بعد إصابته بالسل في العام 1955 سيرته الذاتية بعنوان «الحجر والمخدة». وهو الذي كتب مانفستو كوبرا في مقهى نوتردام بباريس بعنوان «لقد سُمعت القضية» ردا على السرياليين الفرنسيين



طبق خزفي لأحد فناني كوبرا



لوسبيرت, رقصة اسبانية, زيت على كانفاس 1961



جانب من معروضات المتحف

الذين كان بيانهم بعنوان «القضية بصدد العرض». وهو الذي قام بالتعاون مع الرسام والشاعر بيير أكلنسكي بمبادرة تأسيس كوبرا، وهما اللذان أشرفا مباشرة على إصدار الأعداد العشرة من دورية كوبرا. وضمت حركة كوبرا في الفترة القصيرة من عمرها من هولندا الفنانين كارل أبل وكونستانت وكورنيل ويوجين براندز ونتون روسكنز وشينكيشي تجيري. وضمت من الدانمارك الفنانين كارل هاننغبيدرسون وإيجل جاكوسون وهنري هيرب وإريك أورتفاد. أما من بلجيكا وفرنسا فقد ضمت الفنانين بيير ألجنسكي وكريستيان دوتريمونت وجورج كوليغنون وجاك دوست ولويس فان لينت وبول بوري وجين ميشل أتلان. ثم حان الوقت في نوفمبر 1951 ليتفرق أعضاء الحركة، وركز كل من كارل أبل وآسغر جورن وألكينسكي وكورنيل على مدينة نيويورك لتأكيد إنجازاتهم وتحقيق شهرتهم عالميا.

لقد أفرد دانيال ويلر مساحة من كتابه «الفن منذ منتصف القرن حتى الوقت الحاضر» للحديث عن حركة كوبرا حيث ناقش طبيعتها وأهميتها وأهم أعلامها. وقال عنها إنها مزج بين التجريد والتشخيص، وانتشرت في البلاد الأوروبية الشمالية وحول بحر البلطيق. وعندما ننظر إليها الآن نجدها قد لخصت التعبيرية الأوروبية في ما بعد الحرب العالمية الثانية. ويرى بعض النقاد أنها المناظر الأوروبي للعنف والبدائية اللذين ظهرا في التعبيرية التجريدية الأمريكية، ويدلل ذلك على التأثير الثقافي المتبادل على جانبي الأطلسي. وثبت ويلر خصوصيتها في أنها الحركة الوحيدة التي أتت بعد السريالية ببيان يشرح فلسفتها.

ومن الفنانين المتميزين في حركة كوبرا الفنان كارل أبل (1921 - 2006) الذي كان عليه أن يؤكد قوته كفنان هولندي في كوبرا حتى يقف متميزا أمام فنان راسخ مثل موندريان وحركته دي ستايل. ومنذ صغره لم يرجع إلى جذور موندريان في فن أواخر القرن التاسع عشر فحسب بل إلى القرى النائية كتلك القريبة من القرى التي وعظ فيها فان خوخ. فقد استعمل الألوان الأساسية التي استعملها موندريان، ولكنه تعامل معها بقوة وبطاقة متفجرة تذكر بفن فان خوخ. وكان موضوعه غالبا الأشخاص والبورتريهات.

أما الفنان المهم الآخر في الحركة فهو أسغر جورن (1914 - 1974) الدانماركي والمتأثر بالتعبيريين جيمس آنسر البلجيكي وبول كليه السويسري. وتميز أسلوب جورن بالألوان القوية والأشكال الإنسانية المحرفة بحرية. لقد عمل في العام 1936 مع المصور الفرنسي فيرنارد ليجيه، وعمل في العام 1937 مع المعماري المعروف لاكوربوزيه في معرض باريس الدولي، وكان عضوا في مدرسة الباوهاوس الألمانية التي أسسها ولتر جروبيوس. ويدلل ذلك على الخبرة الثرية والمتنوعة التي لديه، والتي ساعدته في بلورة أسلوبه وتميزه.

ولد كورنيل في 1922 في بلجيكا، وتعلم الرسم في أمستردام، واعتبر المنظر الطبيعي مصدره الأساس، وتميزت أعماله التجريدية اللاشكلية بالسكينة والغنائية عند مقارنته بزملائه. إنه مدين في أعماله المبكرة لأعمال ميرو وبيكاسو، إلا أنه اتجه بعد ذلك إلى التصوير بمنظور عين الطائر، وبمساحات لونية حارة، وأصبحت تبدو وكأنها فوتوغرافيا بمنظور جوي للحقول. ووصل أخيرا إلى إنتاج مناظر طبيعية بألوان مضيئة وتكوينات ذات انسيابية أكثر من عمله السابق.

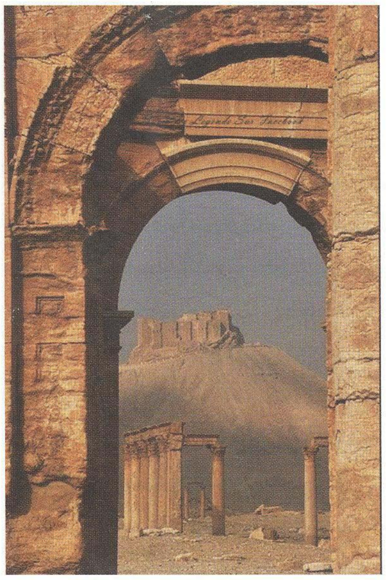
وبالإضافة إلى وجود عدد كبير من الأعمال التصويرية والنحتية لهؤلاء الفنانين، نجد في المتحف مجموعة من الأواني الخزفية من إنتاج بعض أعضاء حركة كوبرا، جمعها على مدى خمسة عشر عاما. وتضم المجموعة ثلاثة عشر طبقا مختلفة الأحجام للفنانين كارل أبل وكورنيل وأسغر جورن وأنتون روزكون وبيير ألكنسكي ولوسبيرت. وبها طاقم مائدة لكارل أبل إقتناه المتحف قبل سنتين ويضم كؤوسا وأطباقا وإبريق شاي ومزهرية. لقد اشتغل معظم فناني كوبرا في الخزف وذلك حتى قبل تأسيس الحركة واستمروا أثناء وجودها. وكانوا ينظمون ورشات عمل خاصة بهم في معامل خزف نشطة سواء في هولندا أو إيطاليا.

وللمتحف نشاطات عديدة ذات صلة بمجموعته، ويحاول من خلالها تحقيق أهدافه. ويرمي المتحف إلى تأكيد جانب من الثقافة الهولندية له أهمية محلية وأوروبية وعالمية. تركت هذه الحركة ومن تبعها من فنانين بشكل رسمي أو غير رسمي، وما تميزت به أعمالهم من حرية وتجريب وخاصة في مجالي التصوير والنحت، أثرا بينا في ما أتى بعدها من مدارس واتجاهات فنية. ويركز المتحف على مجال التربية الفنية في البيئة المحيطة به، وذلك من خلال إقامة معارض للفن المعاصر في مختلف المجالات بما فيها الجديدة كفن الفيديو والانستوليشنن والأداء وغيرها. ويتعاون مع المدارس من كل المراحل في عقد ورش فنية للتلاميذ في مجالات وتقنيات تتقاطع مع الخصائص الفنية للمجموعة الفنية التي يقتنيها، أو الأعمال التي لها صله بها. ولا غرابة في ذلك إذ إن واحدا من أهم مصادر الكوبرا هو رسوم الأطفال. ويحصل المتحف على التمويل اللازم لهذه الأنشطة وكذلك لاقتناء أعمال جديدة من الدعم الذي تخصصه مدينة أمستردام للثقافة، وكذلك من بنك محلي اسمه جيرو الذي يدعم الثقافة بمبالغ كبيرة نسبيا إذ بلغت في العام 2005 اثنين وخمسين مليون يورو.

وينظم المتحف جائزة كوبرا كل سنتين مرة، ويشترط في المتقدم أن يكون مقيما في هولندا، ويتسم المنتج الفني بحس إبداعي وتجريبي. وتبلغ قيمة الجائزة عشرة آلاف يورو، ويقام للفائز معرض في المتحف ويطبع له كتالوج. وللمتحف كذلك نشاطات تربوية للأطفال كعقد الدورات التدريبية وجولات التذوق الفني. ويرحب المتحف بإقامة حفلات أعياد الميلاد للأطفال بترتيب مسبق بحيث يقوم متخصصون بعمل ورشة لهم للرسم بالألوان على القماش، ويسمح المكان والإعداد لاثني عشر طفلا بالمشاركة في المرة الواحدة ولمدة خمس وسبعين دقيقة وبتكلفة رمزية لكل الحفل تبلغ ثمانين يورو.

ربما يعتقد البعض أن الاهتمام بالآثار والعناية بها والمحافظة عليها وتوظيفها نوع من الترف الثقافي والتعلق الأعمى بالماضي، لكن في الواقع أن دراسة ما وصل إلينا من حضارات سابقة يقودنا إلى فهم الكثير من العلوم بجميع مجالاتها من طرق البناء والإنشاء والفنون، والتعامل مع الطبيعة واحترامها والكثير غيرها. باختصار، يمكن اعتبارها ناقلا لرسالة حضارية من الأجيال السابقة إلى الأجيال التالية، بالإضافة إلى أن علم الآثار كان ولا يزال سببا في تطوير الكثر من التقنيات (تصوير، أجهزة مراقبة وقياس، أجهزة فحص واستكشاف تحت الأرض وداخل الجدران، تطوير في علوم البيئة والحشرات.. إلخ). وربما الأهم من ذلك كله المكانة التي تتحقق للدولة بقدر المكتشفات الأثرية والاهتمام بها وما يعود عليها من دخل يدعم الاقتصاد الوطني (كنيسة نوتردام La Notre Dame de Paris تستقبل 40000 زائر/ سائح يوميا - دخل الأردن من السياحة حوالي 7 مليارات دولار سنويا).

رامي مقدسي
مهندس معماري - الكويت


مدينة تدمر - سورية

مبادئ تقنيات الحفاظ على التراث الإنساني

مدخل إلى الترميم

ليس من السهل تتبع المراحل التاريخية التي تكشف عن نشأة عمليات الترميم والصيانة، وذلك لعدم وجود وثائق كافية يمكن الاستناد إليها لتوضيح هذه الحقائق.

لكن عمليات ترميم وإصلاح ما قد تلف من المباني والمقتنيات المختلفة قد عرفها الإنسان القديم منذ أن عرف حياة الاستقرار واتخذ له مسكنا، سواء شيده من جذوع النخيل أو الأشجار، وقام بتسقيفه بسعف النخيل والنباتات الجافة المختلفة، وغطى سطحه الخارجي في بعض المراحل التاريخية بطبقات من الطين لسد الفراغات التي قد تكون بين جذوع الأشجار والنخيل، كما توصل الإنسان بعد ذلك إلى تشييد منزل أكثر قوة وصلابة من ذلك المنزل البسيط، حيث شيده بالطوب و اللبن المخلوط بالتبن، وعندما كانت تتعرض هذه المنازل للانهيار بفعل الزلازل أو الأمطار أو العواصف الرعدية أو الحرائق وغيرها من العوامل الطبيعية المختلفة، كان الإنسان القديم يعيد بناءها أو إصلاح ما قد تلف من أجزائها. وهكذا يمكن اعتبار هذه العمليات البدائية البدايات الأولى لنشأة ترميم المنشآت المختلفة وإصلاح ما قد تلف.

لكن فكرة الحفاظ على التراث، كما نعرفها الآن، أتت بعد الثورة الفرنسية العام 1789 بسنوات، ونتيجة لما حصل في هذه الثورة (من تهديم وإتلاف لكل رموز الحكم الملكي لما سببه من مشاكل اقتصادية واجتماعية وفروق طبقية)، ظهر في الوقت نفسه تيار عارض تدمير الأبنية والمنشآت والكنائس والقصور باعتبارها ملك الشعب، بالإضافة لما تحمله من قيمة فنية وتاريخية وخدمية عالية، وبدئ بإصلاح ما تم تدميره وتخريبه، ولعل أبرز رواد هذا العمل هو المهندس الفرنسي Violet le Duc.

حتى بداية القرن العشرين كان الترميم عبارة عن نشاطات أو تجارب محلية لا تحكمها أنظمة أو قوانين، إلى أن عقد أول مؤتمر للمعماريين والمختصين في هذا المجال في أثينا العام 1931 لتنظيم هذا العمل ووضع مبادئ له.

أما المؤتمر الأهم فقد عقد في فينيسيا بإيطاليا العام 1964، عرف باتفاقية فينيسيا (Venice Charter, Charte de Venice) ويطلق عليه «الميثاق العالمي لترميم المعالم والمواقع» (International charter for Restoration of monuments and sites).

حددت هذه الاتفاقية الخطوط العريضة لمبادئ وأسس الترميم. ويعتبر ميثاق فينيسيا أول ميثاق يصاغ على مستوى دولي لإبراز مبادئ وأسس الحفاظ على التراث المعماري، وقد تبنته الأيكوموس الدولية العام 1965، وكان أساسا لمعظم القوانين التي سنتها الدول في هذا المجال، كما فتح الميثاق المجال أمام المؤسسات الدولية لتطوير مبادئ وقوانين خاصة بالتعامل مع كل نوع من أنواع التراث العمراني، حيث أنشئت أفرع وطنية في العديد من الدول تقوم على مراجعة مبادئ وتقنيات الحفاظ على التراث.

وتعد اتفاقية التراث العالمي World Heritage Convention (WHC) العام 1972 أبرز اتفاقية دولية تركز على حماية التراث العالمي الثقافي والطبيعي، وصادقت عليها 187 دولة، ووضعت الاتفاقية موضع التنفيذ العام 1975. ولتطبيق هذه الاتفاقية، أُقر تأسيس اللجنة الدولية لحماية التراث العالمي الثقافي والطبيعي، وتعرف باسم «لجنة التراث العالمي» World Heritage Committee (WHC)، وتتمثل واجبات اللجنة في تحديد المواقع المرشحة ذات القيمة العالمية

وإدراجها ضمن قائمة التراث العالمي، وحصر الأماكن المهددة وضمها إلى قائمة التراث العالمي المهدد، وشطب الأماكن التي فقدت قيمتها العالمية من قائمة التراث العالمي. وتنص الاتفاقية على أن يكون هناك قائمة للتراث العالمي للمواقع التي تتصف بقيمة عالمية، والتي تشكل جزءا من التراث الحضاري والطبيعي للدول الأعضاء، وبلغ عدد المواقع المدرجة من الدول الأعضاء في هذه القائمة حتى شهر يونيو من العام 2012 نحو 962 موقعا، منها 745 موقعا ثقافيا و188 موقعا طبيعيا و29 موقعا مشتركا.

المواثيق الدولية في مجال الآثار والتراث العمراني، المعروفة بمواثيق الحفاظ، هي مجموعة من المعايير والأسس الدولية التي تحدد الأطر العامة للتعامل مع الآثار والتراث العمراني بغرض صونها وحفظها من التغيير والاندثار، وتقترب المواثيق الدولية من القوانين أو الأنظمة إلا أنها تختلف عنها في أن الالتزام بتنفيذها من الدول يعتبر مسألة أدبية (أي التزاما شرفيا)، أما القانون أو النظام فيتوجب تنفيذه، أي أنه مسألة إجبارية لا خيار فيها.

ويلاحظ أن كثيرا من الدول المهتمة بالتراث العمراني شرعت قوانين أو أنظمة خاصة بها تتماشى مع المواثيق الدولية وتستند إليها في الجوانب الفنية، وتضمن آلية التعامل مع التراث العمراني وتوفير الحماية له.

مع تزايد حجم الإهمال والهدم لمواقع الآثار والتراث العمراني، خصوصا في دول العالم الثالث نتيجة لإهمال الجهات الحكومية وقلة وعي المجتمعات المدنية بأهميتها، اهتمت المنظمات الدولية بالمحافظة عليها في مناطق العالم المختلفة باعتبارها تراثا مشتركا للإنسانية، وباعتبارها ناقلا لرسالة حضارية من الأجيال السابقة إلى الأجيال التالية. وجاء هذا الاهتمام على هيئة مواثيق دولية أقرتها منظمات دولية ثقافية وسياسية عديدة أهمها: اليونيسكو، والأيكوموس، والإيكرم، وغيرها من المنظمات الدولية والإقليمية.

ميثاق البندقية

في مايو 1964، عقد المؤتمر الثاني للمعماريين والفنيين المتخصصين في المواقع الأثرية في البندقية تحت إشراف اليونيسكو، وقد انبثقت عنها وثائق أشهرها الأولى «الوثيقة الدولية لصون وترميم المعالم التاريخية والمواقع»، والتي أصبحت المرجع الأساسي في عملية الحفاظ، وفي ما يلي موادها:

المادة 1: لا يشمل مفهوم المعالم التاريخية الأعمال المعمارية فحسب، بل المحيط الحضري أو الريفي الذي وجد فيه دليل على حضارة معينة وتطور بارز أو حدث تاريخي. لا يسري ذلك على الأعمال الفنية الكبيرة فحسب، بل وكذلك على أعمال الماضي الأكثر تواضعا والتي اكتسبت أهمية ثقافية بمرور الزمن.

المادة 2: يتعين أن تلجأ أعمال المحافظة على المعالم التاريخية وترميمها إلى جميع العلوم والتقنيات التي يمكن أن تسهم في دراسة التراث المعماري.

المادة 3: الغرض من الحفاظ على المعالم التاريخية وترميمها هو حمايتها باعتبارها أعمالا فنية، مثلما هي دليل تاريخي.

المحافظة على الموقع

المادة 4: من الضروري المحافظة على المعالم التاريخية على أساس دائم (ثابت).

المادة 5: إن تسهيل الحفاظ على المعالم التاريخية يتم من خلال استخدامها في بعض الأغراض المفيدة من الناحية الاجتماعية. لذا، فإن هذا الاستخدام مرغوب فيه، إلا أنه ينبغي ألا يغير من تصميم الزينة الموجودة على المباني. ولا ينبغي إلا في هذه الحدود توخي إجراء التعديلات التي يتطلبها تغيير الوظيفة والسماح بها.

المادة 6: تنطوي عملية المحافظة على أحد المعالم التاريخية على المحافظة على المحيط الذي لا يخرج عن النطاق، وحيثما يوجد محيط تقليدي ينبغي المحافظة عليه. وينبغي عدم السماح بإجراء أي عمليات تشييد جديدة أو هدم أو تعديل مما قد يؤدي إلى تغيير العلاقة بين الكتلة واللون.

المادة 7: لا يمكن فصل المعلم التاريخي عن التاريخ الذي يحمل شاهده، وعن المحيط الذي يحدث فيه، ولا يمكن السماح بإزالة كل أو جزء من المعلم التاريخي إلا عندما يكون لذلك مبرر من واقع المصالح الوطنية أو الدولية ذات الأهمية البالغة.

المادة 8: لا ينبغي إزالة أجزاء من النحت أو الدهانات أو الزينة التي تشكل جزءا أساسيا من المعلم التاريخي، إلا إذا كان ذلك هو الوسيلة الوحيدة لضمان المحافظة عليه.

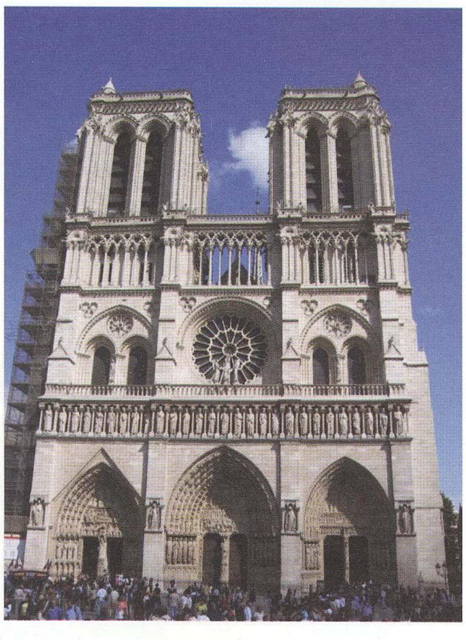
الترميم

المادة 9: عملية الترميم عملية عالية التخصص، وتهدف إلى المحافظة على القيم الجمالية والتاريخية لأحد المعالم التاريخية وكشف هذه القيم، وهي تستند إلى احترام المادة الأساسية والوثائق الأصلية. ويتعين أن تتوقف عند النقطة التي يبدأ عندها التخمين، وفي هذه الحالة، ينبغي تمييز أي عمل إضافي لا غنى عنه عن التكوين المعماري، ولا بد أن يحمل بصمة معاصرة، وينبغي على أي حال أن تسبق الترميم وتعقبه دراسة أثرية وتاريخية للنصب التذكاري.

المادة 10: وحيثما يتبين أن التقنيات التقليدية ليست كافية، يمكن تحقيق دعم المعلم التاريخي باستخدام أي تقنية حديثة للحفظ والبناء تكون كفاءتها قد وضحت من خلال البيانات العلمية وثبتت بالتجربة.

المادة 11: ينبغي احترام المساهمات الصحيحة من جميع الفترات في بناء المعلم التاريخي بالنظر إلى أن وحدة الطراز ليست هي الهدف من الترميم. وعندما يضم أحد المباني أعمالا سابقة للفترات

كثير من الدول المهتمة بالتراث العمراني شرعت قوانين تتماشى مع المواثيق الدولية



كنيسة نوتردام - باريس



فردة حذاء من الجلد
دورا أوروبوس
دير الزور - سورية

المختلفة، فإن الكشف عن الحالة الأساسية لا يمكن تبريره إلا في ظروف استثنائية، وعندما تكون الأجزاء التي أزيلت قليلة الأهمية وكانت المادة التي أخرجت إلى النور ذات قيمة تاريخية وأثرية أو جمالية كبيرة، وكانت حالة المحافظة عليها حسنة بصورة تكفي لتبرير هذا العمل. وينبغي ألا تقع مسؤولية تقييم أهمية العناصر المعنية واتخاذ القرارات بشأن ما ينبغي ترميمه على الشخص المسؤول عن العمل فقط.

المادة 12: لا بد أن تندمج استبدالات القطع (الأجزاء) المفقودة بصورة متجانسة مع الكل، إلا أنه ينبغي في الوقت نفسه أن تكون قابلة للتمييز عن الأجزاء الأصلية حتى لا يزيف الترميم الشواهد الفنية أو التاريخية.

المادة 13: لا يمكن السماح بإضافات إلا عندما لا تحول الأنظار عن الأجزاء المهمة في المبنى ومحيطه التقليدي وتوازن تركيبته وعلاقته بالمناطق المحيطة به.

المواقع التاريخية

المادة 14: ينبغي أن تكون مواقع المعالم التاريخية هدفا لرعاية خاصة من أجل حماية تكامليتها وضمان أن تكون واضحة ومعروضة بطريقة جذابة، وينبغي أن يستوحي عمل المحافظة على الموقع والترميم الذي ينفذ في هذه الأماكن المبادئ الواردة في المواد السابقة.

الحفريات

المادة 15: ينبغي أن تنفذ الحفريات وفقا للمعايير الدولية والتوصية التي تحدد المبادئ الدولية التي تطبق في حالة الحفريات الأثرية التي اعتمدتها اليونيسكو العام 1956.

يتعين الحفاظ على الأطلال واتخاذ التدابير اللازمة لصون وحفظ الجوانب المعمارية والمعالم المكتشفة بصورة دائمة. علاوة على ذلك، ينبغي اتخاذ كل وسيلة ممكنة لتيسير فهم المعلم التاريخي والكشف عنه من دون أي تحريف في معناه.

غير أنه ينبغي استبعاد جميع أعمال إعادة البناء لأول وهلة، ولا يمكن السماح إلا بعمليات جمع الأوصال، أي عمليات إعادة جمع الأجزاء القائمة والمفككة، وينبغي أن يتسنى التعرف على المواد المستخدمة في عملية الدمج، وأن يكون استخدامها هو الأقل مما سيضمن صون المعلم التاريخي وإعادة إقامة شكله.

المادة 16: ينبغي في جميع الأعمال الخاصة بالحفظ والترميم والحفريات أن تكون هنالك وثائق دقيقة في شكل تقارير تحليلية ورئيسية موضحة بالرسومات والصور.

وينبغي إدراج كل مرحلة من مراحل العمل في عمليات التطهير والتدعيم وإعادة الترتيب والدمج، فضلا عن الجوانب التقنية والرسمية المحددة خلال مسار العمل. وينبغي وضع هذا السجل في محفوظات مؤسسة عامة، وإتاحته للباحثين. ويوصى بنشر التقرير.

وثيقة واشنطن

وثيقة من أجل حماية المدن التاريخية والمناطق العمرانية (1987).

مقدمة وتعاريف

تعتبر كل المجتمعات العمرانية، سواء أكانت قد تطورت بشكل تدريجي مع الزمن أو كانت قد وجدت بشكل مدروس، تعبيرا عن تنوع المجتمع عبر التاريخ.

هذه الوثيقة تهتم بالمناطق العمرانية التاريخية، الكبيرة منها والصغيرة، بما في ذلك المدن والبلديات والمراكز التاريخية والأحياء، إضافة إلى بيئتها الطبيعية، وتلك التي من صنع الإنسان. وهذه المناطق إضافة إلى دورها كوثائق تاريخية، تجسد قيم الثقافات العمرانية التقليدية. في الوقت الحالي، يقع العديد من هذه المناطق تحت التهديد، وتتفكك معالمها وتتخرب، نتيجة التطور العمراني الذي لحقه التصنيع في المجتمعات في كل مكان.

ولمواجهة هذا الوضع المأساوي الذي غالبا ما يؤدي إلى خسائر ثقافية واجتماعية وحتى اقتصادية لا يمكن إصلاحها، اعتبر المجلس العالمي للنصب التذكارية والمواقع (الإيكوموس) أنه من الضروري وضع وثيقة دولية للمدن التاريخية والمناطق العمرانية، تقوم بإتمام الوثيقة الدولية لحماية وترميم النصب التذكارية والمواقع، والتي تعرف باسم «ميثاق البندقية». هذا النص الجديد يحدد المبادئ والأهداف والطرق الضرورية من أجل حماية المدن التاريخية والمناطق العمرانية، وهو يهدف أيضا إلى تعزيز انسجام الخصوصية وحياة المجتمع في هذه المناطق. ولتشجيع المحافظة على هذه الخصائص الثقافية، التي مهما كانت ضئيلة الشأن، فإنها تشكل ذاكرة البشرية.

وكما ذكر في وثيقة اليونيسكو «توصيات بخصوص حماية المناطق التاريخية، والدور المعاصر لهذه المناطق» (وارسو - نيروبي 1976) وفي اتفاقيات دولية عديدة أخرى يفهم من الحفاظ على المدن التاريخية والمناطق العمرانية تلك الخطوات اللازمة لحماية وصيانة وترميم هذه المدن والمناطق، إضافة إلى تطويرها وأقلمتها بشكل ينسجم مع الحياة المعاصرة.

المبادئ والأهداف

1 - حتى تكون عملية المحافظة على المدن التاريخية والمناطق العمرانية فعالة للحد الأقصى، يجب أن تدمج ضمن سياسات متجانسة اقتصادية خاصة بالتطوير الاجتماعي، ضمن مخططات عمرانية وإقليمية على كل المستويات.

2 - وتتضمن الخصائص التي يجب حمايتها، الشخصية التاريخية للمدينة، أو المنطقة العمرانية، إضافة إلى كل العوامل الروحية والمادية التي تعبر عن هذه الشخصية وبخاصة:

أ - النسيج العمراني كما يتضح في المساحات الأرضية والشوارع.

ب - العلاقات بين الأبنية والمناطق الخضراء والفراغات المفتوحة.

ج - المظهر الرسمي للأبنية من الداخل والخارج، وكما يتبدى في المقياس والحجم والأسلوب والإنشاء والمواد والألوان والديكورات.

د - العلاقة بين المدينة التاريخية أو المنطقة العمرانية ومحيطها سواء الطبيعي أو الذي من صنع الإنسان.

هـ - الوظائف التاريخية التي اكتسبتها المدينة أو



أبو الهول - مصر



أرز لبنان



البتراء - الأردن

المنطقة التاريخية عبر الزمن.

إن أي تهديد لهذه الخصائص سوف يعرض للخطر أصالة المدن أو المنطقة التاريخية عبر الزمن.

3 - إن مشاركة السكان ضرورية لإنجاح برنامج الحماية، ويجب تشجيع هذه المساهمة، فمن أجل حماية المدن والمناطق التاريخية يجب إسهام السكان وقبل كل شيء.

4 - إن حماية المدن والمناطق التاريخية تتطلب الحكمة وأسلوبا منظما وانضباطا، يجب تجنب التصلب في هذا الموضوع وبالضرورة الحالات الخاصة من المحتمل أن تقدم مشاكل خاصة.

الطرق والوسائل

5 - يجب أن يسبق التخطيط لحماية المدن التاريخية والمناطق العمرانية دراسات ذات أسس متعددة.

إن خطط الحماية يجب أن تتوجه إلى جميع العوامل ذات العلاقة بما في ذلك عوامل التنقيب التاريخي والتاريخ والهندسة المعمارية والتقنيات وعلم الاجتماع والنواحي الاقتصادية.

الأهداف الرئيسية لخطة الحماية يجب أن تكون محددة بوضوح، مثلها مثل الإجراءات القانونية والإدارية والمالية اللازمة لتحقيق هذه الأهداف.

يجب أن تهدف خطة الحماية إلى تأمين علاقة منسجمة بين المناطق العمرانية التاريخية والمدينة ككل.

خطة الحماية يجب أن تحدد ما هي المباني التي تجب صيانتها، وأي مبان تجب صيانتها في حالات معينة، وأي مبان يمكن الاستغناء عنها، ضمن ظروف استثنائية. وقبل القيام بأي إجراء يجب أن توثق الحالات المتواجدة في المنطقة بشكل كلي.

يجب أن يدعم سكان المنطقة التاريخية خطة الحماية.

6 - حتى يتم إقرار خطة الحماية يجب أن ينفذ أي عمل ضروري يتعلق بالصيانة وفقا لمبادئ وأهداف هذه الوثيقة ووثيقة البندقية.

7 - تعتبر الصيانة المستمرة ضرورية من أجل الحماية الفعالة للمدينة التاريخية أو المنطقة العمرانية.

8 - يجب أن تكون النشاطات والوظائف الجديدة منسجمة مع شخصية المدينة التاريخية أو المنطقة العمرانية، من أجل تأقلم هذه المناطق مع متطلبات الحياة العصرية، كما يجب القيام بإنشاء وتحسين مرافق الخدمات العامة بعناية.

9 - إن تحسين المساكن يجب أن يكون أحد الأهداف الأساسية للحماية.

10 - عندما يكون ضروريا إنشاء مبان جديدة أو تعديل مبان موجودة من قبل، يجب احترام مواقع الفراغات الموجودة وخاصة فيما يتعلق بالمقياس والحجم ومساحة الأرض، كما يجب ألا نحول دون وضع عناصر معاصرة تنسجم مع المحيط لأن هذه المعالم يمكن أن تساهم في إغناء المنطقة.

11 - يجب توسيع المعرفة بتاريخ المدينة التاريخية أو المنطقة العمرانية، وذلك من خلال التنقيبات الأثرية والتقديم المناسب للقى الأثرية.

12 - يجب أن تضبط حركة المرور داخل المدينة القديمة التاريخية والمنطقة العمرانية، ولن يتم التخطيط لمواقف السيارات بحيث لا تسبب في أذى النسيج التاريخي ومحيطه.

13 - عندما يتضمن المخطط العمراني أو الإقليمي المتعلق بالمنطقة، إنشاء طرق رئيسية للسيارات، يجب ألا تخترق هذه الطرق المدينة التاريخية والمنطقة العمرانية وإنما تؤمن سهولة الوصول إليها.

14 - يجب حماية المدن التاريخية ضد الكوارث الطبيعية والإزعاج مثل التلوث والاهتزازات، وذلك لحماية التراث ومن أجل أمان ورفاهية السكان.

ومهما كانت طبيعة الكارثة التي تؤثر في المدينة التاريخية أو المنطقة العمرانية، يجب أن تتأقلم إجراءات الوقاية والإصلاح حسب المواصفات المحددة للمنشآت المعنية.

15 - من أجل تشجيع مساهمة السكان، يجب إعداد برنامج معلومات عامة من أجل جميع السكان بدءا من الأطفال في المدرسة، ويجب أيضا تشجيع نشاط الهيئة من أجل حماية التراث، كما يجب تبني إجراءات مالية لمصلحة الحماية والترميم.

16 - يجب تأمين تدريب اختصاصي لكل الاختصاصات المعنية بعملية الحماية.

معايير تسجيل الموقع على لائحة التراث العالمي

المعايير الثقافية

أولا: تمثل تحفة عبقرية خلاقة من صنع الإنسان.

ثانيا: تمثل إحدى القيم الإنسانية المهمة والمشتركة لفترة من الزمن أو في المجال الثقافي للعالم، سواء في تطور علم الهندسة المعمارية أو التقنية أو الفنون الأثرية أو تخطيط المدن، أو تصميم المناظر الطبيعية.

ثالثا: تمثل شهادة فريدة من نوعها أو على الأقل استثنائية لتقليد ثقافي لحضارة قائمة أو مندثرة.

رابعا: أن تكون مثالا بارزا على نوعية من البناء، أو المعمار، أو مثالا تقنيا أو مخططا يوضح مرحلة مهمة من تاريخ البشرية.

خامسا: أن تكون مثالا رائعا لممارسة الإنسان التقليدية في استخدام الأراضي أو مياه البحر، بما يمثل من ثقافة أو ثقافات أو تفاعل إنساني مع البيئة وخصوصا عندما تصبح عرضة لتأثيرات لا رجعة فيها.

سادسا: أن تكون مرتبطة بشكل مباشر أو ملموس بالأحداث أو التقاليد المعيشية أو الأفكار أو المعتقدات أو الأعمال الفنية والأدبية ذات الأهمية العالية الفائقة.

سابعا: أن تحتوي ظاهرة طبيعية فائقة أو مناطق ذات جمال طبيعي استثنائي.

ثامنا: أن تكون مثالا بارزا للمراحل الرئيسية من تاريخ الأرض، بما في ذلك سجل الحياة، ومثالا على تأثير العمليات الجيولوجية في تطور تضاريس الأرض أو ملامح شكل الأرض.

تاسعا: أن تكون مثالا بارزا على عمليات التطور البيئية والبيولوجية والمياه العذبة الساحلية والبحرية والنظم الإيكولوجية والمجتمعات المحلية من النباتات والحيوانات.

عاشرا: أن تحتوي على أهم وأكبر الموائل الطبيعية لحفظ التنوع البيولوجي بالموقع، بما في ذلك تلك التي تحتوي على الأنواع المهددة بالانقراض وذات قيمة عالية فريدة من وجهة نظر العلم أو حماية البيئة.

الدار البيضاء: قرن من الإبهار المتواصل

مدينة ضاربة في القدم تتميز بمعمار حديث

تتميز مدينة الدار البيضاء بطابعها المعماري الحديث المهيمن، الذي يبدو جليا على أكثر المباني: في واجهاتها وتصميماتها ومرافقها ونوافذها، وكل تفاصيلها وفنونها. هذه المدينة الحديثة التي تعد أكبر مدن المغرب وشمال أفريقيا، عرفت نموا اقتصاديا وعمرانيا هائلين منذ إنشائها قبل قرن من الزمان، فهي مركز نشاطات متنوعة تجعل منها أكبر حاضرة اقتصادية مغربية، من حيث عدد الوظائف وحجم النشاط الاقتصادي، خاصة على مستوى قطاعي الصناعة والخدمات.

الزبير مهداد

كاتب - المغرب



مدينة أطلس في الدار البيضاء

تاريخ المدينة

المدينة ضاربة في القدم، مدينة الدار البيضاء أو أنفا، عمرها حسب تقديرات الباحثين يتراوح ما بين 12 و33 قرنا، استوطنها الناس خلال العصور القرطاجية والرومانية والإسلامية.

وشهدت العام 1755 زلزالا كارثيا مدمرا كان سببا كافيا للتفكير في إعادة بنائها مدينة جديدة، وفي العام 1760 أمر السلطان العلوي سيدي محمد بن عبدالله بإعادة بناء المدينة، وتجديد أسوارها ومينائها، وبناء مجموعة من المساجد وباقي المرافق وقلعة للجنود وصقالة، فأصبحت المدينة تحمل اسم الدار البيضاء، توافد عليها بعد ذلك المهاجرون من الشاوية ودكالة، فنشطت بها الحركة التجارية.

بعد تعدد المعاهدات التجارية التي عقدها المغرب مع الدول الأوروبية، أصبحت المدينة تتطور بوتيرة أسرع، وذلك في علاقة وطيدة مع تطور النشاط التجاري في الميناء الذي أصبح مع نهاية القرن الـ 19 ينافس ميناء طنجة. هذا التطور أدى إلى استقرار البورجوازية التجارية بالمدينة، فارتفع عدد سكانها مع مشارف القرن العشرين. وكانوا يتوزعون على ثلاثة أحياء، هي:

1 - الأحياء الشرقية قرب الميناء التي كانت مقر التجار والقناصل والهيئات الإدارية.

2 - الملاح في الجنوب الغربي وكان يقطنه اليهود.

3 - حي التناكر العشوائي في الشمال الغربي، وكان أغلب سكانه من المهاجرين من البوادي القريبة.

أهمية المركز الاقتصادية والحضارية

وخلال التغلغل الاستعماري الفرنسي، تمكنت بعض الشركات الفرنسية من تقوية نفوذها في المغرب، وأهمها «الشركة المغربية» التي شرعت العام 1907 في الأشغال التمهيدية لبناء الميناء، هذا التغلغل واجهه السكان بمقاومة شرسة، وكرد فعل على ذلك، قامت البوارج الفرنسية بقصف الدار البيضاء، وإحداث تدمير واسع بها، أباد حي التناكر الشعبي الذي كان عبارة عن خيام ومساكن هشة قصديرية وقصبية، ونزلت القوات الفرنسية إثر ذلك بساحة مجاورة لسور المدينة، واحتلتها ووضعت بها الخيام والعتاد العسكري. هذه الساحة ستحمل اسم ساحة فرنسا، وستشكل نقطة ارتكاز الدار البيضاء ومنطلق توسعها العمراني.

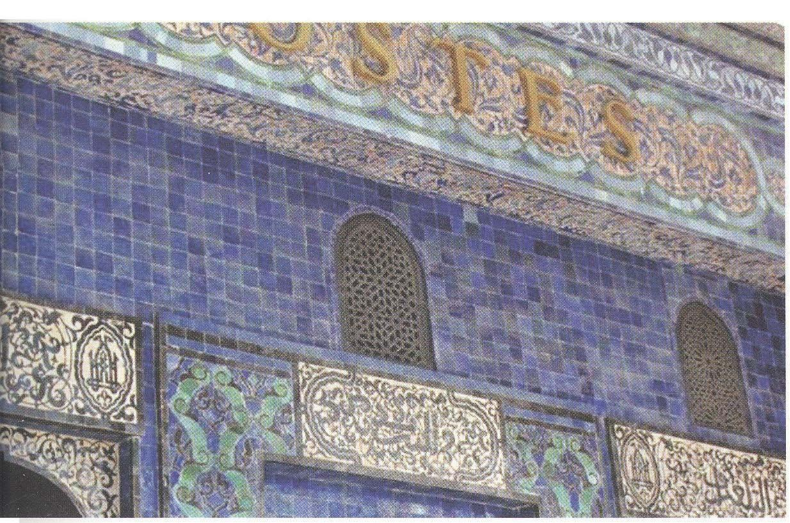
بعد فرض الحماية في مارس العام 1912 استمرت أعمال بناء الميناء بتوجيه وإشراف المقيم العام المارشال ليوطي، وهو ما شكل منعطفا مهما في تاريخ المدينة، إذ أدى إنشاؤه إلى تطور الدار البيضاء اقتصاديا واجتماعيا ومجاليا لتصبح بعد ذلك أكبر مركز حضري بالمغرب.

تعمير الدار البيضاء (في البداية كانت الحبوس)

بعد بناء الميناء، وخلال العشرية الثانية من القرن الماضي، قرر السلطان المغربي مولاي يوسف المبادرة بتشييد قصره بالمدينة، وعيا بأهمية وقيمة موقعها الاستراتيجي المهم، هذا القصر الذي صممه المهندسان les frères Pertuzio يعد



إحدى الفلل



زخارف

قلعة معمارية فريدة من نوعها، تتميز بالزخارف والنقوش البديعة على الجص والخشب ومكاتب ونافورة مياه عذبة يسمع خريرها خافتا، من دون أن يغفل المهندسان إنشاء سراديب سرية ودهاليز، مثلما هو قائم في الحصون المتوسطية.

وبالنظر إلى عدد السكان المتزايد باستمرار، وحاجتهم إلى المرافق الاجتماعية، كالمساجد والأسواق، بادر المواطن اليهودي حاييم بن دحان إلى التبرع بأرضه، أهداها للسلطان لتكون وقفا على المسلمين لبناء مؤسساتهم الدينية ومرافقهم الاجتماعية، الأمر الذي استدعى التفكير في وضع تصميم هندسي لتوسيع المدينة، فأسند المارشال ليوطي للمهندس اللامع هنري بروست مهمة إعداد تصميم مديري للمدينة، وألزمه باحترام الخصوصيات الاجتماعية والثقافية المغربية التقليدية، فرسم المهندس مخططه الذي حدد فيه فضاءات السكن، والمسالك، والساحات، ومناطق مزاولة النشاط التجاري والحرفي، والحدائق، والمؤسسات الدينية والاجتماعية. فكان هذا هو الإطار المنهجي الذي جاء فيه تشييد حي الأحباس الذي بني من طرف مؤسسة الأحباس (وزارة الأوقاف في المغرب) في 13 مارس 1917.

تشييد الحي حقق رغبة الإدارة الاستعمارية في إنشاء مستقر آمن وحديث ومراقب يجمع البورجوازية المغربية، ويسهل عملية التواصل معها والتحكم فيها. لذلك بدأ المشروع على مساحة بجانب القصر الملكي، روعي في تصميمه المزاوجة بين التقاليد المعمارية المغربية العريقة والهندسة الأوروبية الحديثة، من خلال الأقواس وواجهات المحلات والأزقة الملتوية، التي تعطي الانطباع بأن هذا الحي الذي صممه الفرنسيون لا يختلف كثيرا عن حارات وأزقة مدن فاس ومكناس ومراكش، وتحقق ذلك بإشراك عدد من المهندسين الفرنسيين، أهمهم ألبير لابارد، وأوكيست كاديو وإدموند بريون.

حي الأحباس يعكس شكل المعمار المغربي الأصيل من خلال أزقته التي تتميّز بالأقواس والقناطر، ومعها تشاهد ساحات خضراء صغيرة جميلة تؤثث المجال. الجانب المعماري مستلهم من روح الهندسة العربية الإسلامية، مضافة إليها لمسات من الهندسة الغربية والأوروبية.

وفي هذا الزقاق يقوم صرح تاريخي له طابع معماري تقليدي متميز، إنه محكمة الباشا، التي أشرف على بنائها المهندس الفرنسي ألبير لابارد (1883 - 1978)، شيدت على النمط العربي الأندلسي، تبدو للناظر إليها من الخارج بمنزلة حصن متوسطي، وفي الداخل ينبهر المشاهد بزخارفها وهندستها التي تحيل مباشرة إلى النمط الأندلسي الباذخ الذي يجسده قصر الحمراء بغرناطة، بفناءات داخلية مزخرفة بالكامل بالزليج والنقوش الجصية والأرض المبلطة بالرخام الرفيع، السقوف المتخذة من أجود أنواع الخشب، إلى جانب نافورة وبعض شجيرات البرتقال المغربي والنخيليات. هذه الفناءات تتصل بها قاعات ومكاتب عديدة، مخصصة للاستقبال أو لعقد الجلسات، أو غيرها.

اتجاهات معمارية جديدة

وإذا كان حي الأحباس تتجلى فيه بوضوح ملامح الطابع المغربي الأصيل، فإن الإنشاءات التي بنيت خارج حي الأحباس، خلف السور، ستكشف عن ملامح اتجاهات معمارية جديدة، لم تكن معهودة في البلاد، وهي:

1 - الموريسكي الجديد.
2 - الكلاسيكي الجديد.
3 - الآرت ديكو.

هذه الاتجاهات الهندسية، ستحاول أن تعكس بجلاء ملامح الثقافة المعمارية الأوروبية الجديدة.

1 - الموريسكي الجديد

هذا الاتجاه المعماري، يستمد أفكاره من التراث المعماري المغربي الإسلامي، ويستوحي منه العناصر الجمالية الهندسية. فمع التمسك بمميزات وشروط وقواعد الهندسة المعمارية الأوروبية الحديثة في التصميم العام وتنظيم الفضاء، فإن المهندس يحرص على إدماجها في الوسط الثقافي المغربي، من خلال إعادة إنتاج المكونات الزخرفية للعمارة التقليدية، كالأقواس والنقوش التي تحليها، وتلبيس الجدران والأعمدة بالزليج (الفسيفساء)، والقرميد الأخضر المزجج، والسقوف الخشبية، والحجارة المنحوتة، وإبرازها على الخصوص في الواجهات الخارجية. هذا النمط أصبح موصى به من طرف السلطات الحامية، وبالخصوص المقيم العام المارشال ليوطي الذي كان مولعا به، من أهم أمثلته: بريد المغرب، الذي وضع تصميمه العام 1920 المهندس الفرنسي أدريان لافورج (1871 - 1952)، ويعد من أوائل البناءات الإدارية التي أنشئت بساحة فرنسا، حرص المهندس على أن يكون نسخة من بناية



مبنى البلدية

البريد المركزي بمدينة الجزائر، التي أنشئت قبلها، الواجهة المفتوحة بأقواس، مزينة بلوح زليج، الفناء الداخلي مضاء بقبة زجاجية.

اعتنى المهندس بالزليج كعنصر زخرفي، فاتخذ منه أشكالا ركبها من اللونين الأزرق والأخضر، لتتويج البناء فوق مظلات النوافذ المغطاة بالقرميد الأخضر المزجج، إلى جانب أعمدة التشوير الزرقاء والسوداء التي تشير إلى مرافق المؤسسة وأبوابها.

تميز المهندس بأفكاره المبتكرة التي اعتبرت آنئذ إبداعا يشهد له بالإتقان وروح الابتكار، خاصة بتنظيم الفضاء الداخلي للمؤسسة، بالبهو الواسع المحاط بحواجز الحديد المشغول التي تسهل استقبال المواطنين وتقديم الخدمات لهم، هذا البهو تغطيه قبة تحمل نوافذ من زجاج، تسمح بإضاءتها إضاءة شاملة وكافية طيلة النهار.

المؤسسة تفتتح سلسلة البناءات الإدارية الجديدة التي يميزها طابعها الخاص وتشكل نسيجا متجانسا تكون الحي الإداري.

قصر البلدية: يعد من البناءات المتأخرة نسبيا، حيث لم ينشأ إلا سنة 1937، بإشراف المهندس الفرنسي بويي.

الهيكل الأساسي للبناء هو برج الساعة، ويتألف من رواق صارم ورصين يحمي المدخل، تعلوه شرفة رحبة تحمل أقواسا وثلاث فتحات مؤطرة بالحجارة، في الداخل، هناك على مستويين اثنين، يمتد رواق حول الفناءات الثلاثة المغروسة، تسمح باتصال مباشر بين المكاتب التي تقدم خدماتها للمرتفقين.

ومراعاة للضوابط المعمارية التي حددتها سلطات الإقامة الفرنسية، أبان المهندس عن قدرة فائقة على احترامها، بإدماج مميزات العمارة المغربية، من خلال الأقواس والأعمدة والنوافذ والبوابات المكونة للبناء، وباستعمال الزليج التقليدي والقرميد الأخضر المزجج، من دون أن يمنعه ذلك من إدخال عناصر «الآرت الديكو»، من خلال تصميم البهو والسلالم المزدوجة، وقاعة الحفلات، ولوحتي الرسام المستشرق جاك ماجوريل اللتين تزينان الردهة، وكان ذلك فكرة في غاية الابتكار، أخرجت بناية ظلت إلى اليوم محط إعجاب وتقدير متواصلين.

2 - الكلاسيكي الجديد

النمط الكلاسيكي الجديد، هو بعث الحياة في الفن المعماري الباروكي المترف، الذي ظهر في عهد الملك الفرنسي لويس السادس عشر، الذي تبدو عليه علامات البذخ. وجرى استنساخه في بعض المباني التي ظهرت في الدار البيضاء خلال العشرينيات من القرن الماضي. وتتميز بوفرة عناصر الزخرفة التي تزين الواجهات والتي تمثل الحوريات، وباقات الورود، وعناقيد العنب ورؤوس الأسود والنسور وغيرها.

هذا النمط المعماري يتمثل في بعض العمارات التي تتجمع في قلب الدار البيضاء، والتي تشكل النواة الأوروبية للمدينة الجديدة. ومنها فندق أطلس الذي صممه المهندس المعماري الفرنسي الشهير بويي واكتمل بناؤه العام 1923، وكان تحفة معمارية سياحية في حينه، باحتوائه 180 غرفة، ومرافق أخرى.

كما تنتسب للاتجاه الكلاسيكي الجديد أيضا العمارة التي تضم متاجر كوتسبي الشهيرة غير بعيد عن الفندق المذكور.

في أغلب الأحيان، كان المصممون لا يقتصرون على مميزات المدرسة الباروكية، بل غالبا ما كانوا يضيفون إليها عناصر معمارية محلية، كالتحلية بالزليج، وإنشاء نوافذ أو أبواب بأقواس يعلوها القرميد الأخضر، وهي عناصر مستحدثة، تبدو أحيانا وكأنها مقحمة بشدة على هذا النمط المعماري، لذلك لم يطل عمر هذا الاتجاه، حتى اختفى ليحل محله اتجاه جديد كان له أثر باهر على العمارة في الدار البيضاء، امتد ليصل تأثيره إلى الحياة الاجتماعية للسكان، وأعني به اتجاه الآرت ديكو الجديد.

3 - الآرت ديكو

انتقل إلى المغرب بعد نهاية الحرب العالمية الأولى جيل جديد من المهندسين المعماريين من فرنسا وأسبانيا وإيطاليا وأمريكا، اتخذوا من المدينة التي هي في طور البناء، ميدانا لتطبيق النظريات الحديثة التي درسوها في مدارسهم، فأضحت المدينة طيلة النصف الأول من القرن العشرين، مختبرا معماريا ومدنيا. هؤلاء المهندسون سيروجون خلال العقدين الثالث والرابع من القرن الماضي لموجة «الآرت ديكو» الجديدة التي سعوا من خلالها لإبراز الفن الفرنسي وتقديمه للعالم كمثال للأناقة والجمال. وكانت النخب الفرنسية والمغربية، المتشبعة بالثقافة الفرنسية، تميل وقتها إلى الطرز المعمارية الحديثة والأنيقة.

الآرت ديكو هي موجة تصميم راجت بين العامين 1920 و1939، اعتبرت طرازا للمترفين، للتنفيس عنهم إثر الضيق الذي عانوه خلال التقشف الذي ساد فترة الحرب العالمية الأولى. واتخذت طابعا احتفاليا غنيا، كما ظهر تأثيره في التصميم الداخلي لدور السينما. جمع هذا الطراز بين العديد من الأشكال الفنية التي ظهرت في بداية القرن العشرين، خصوصا التكعيبية، الحداثية، الفن الجديد. فبدل العمل على الأحجام أصبح الاهتمام منصبا على الديكور لفائدة الأسطح والنوافذ ما مكن من ربح فضاء أكبر؛ وعريت واجهات العمارات من الزخارف، وزاد الاهتمام بتوفير شروط الراحة والرفاهية للساكن البورجوازي، بتجهيزاتها العصرية المريحة وشروط الرفاهية التي نادرا ما كانت تتوافر في تلك الحقبة بفرنسا نفسها، كالحمامات الفخمة، وأماكن غسل الملابس، والتدفئة المركزية، ومسارب تفريغ النفايات المنزلية، وغرف للخادمات وأخرى للمهملات، وخزانات متعددة، والمصاعد التي احتلت مكانها في البناءات العالية.

كما اعتمد هذا الاتجاه النوافذ الواسعة التي تشرف على فضاء عريض، والتي أصبحت تحل محل الزخارف، وذلك استغلالا للفضاءات إلى أقصى حد ممكن، لفائدة راحة ومتعة الساكن، والاستمتاع بأكبر قدر ممكن من الهواء وضوء الشمس الذي تتيحه الإقامة في هذه المدينة الساحلية المشمسة، وظهرت في العديد من التصميمات الخطوط المتكسرة، والمنحنيات الهندسية، كما استخدم فيها الألمنيوم والحديد المشغول بشكل بارز ومكثف، وهو ما يمنح هذه البنايات ميزتها، ومن أمثلته:

كاتدرائية «القلب المقدس»، التي بنيت العام 1930 من تصميم المهندس المعماري الفرنسي بول تورنون (1881 – 1852) الحائز جائزة روما. التصميم يزاوج بين عناصر جمالية لنمطين مختلفين، وهما النمط القوطي المتميز بشكله الكلاسيكي المهيب الذي يضفي على البناءات الدينية هيبة ووقارا وعظمة، إلى جانب نمط







سينما ريالتو

«الآرت ديكو» الحداثي الذي يحاول أن يضع قطيعة مع الأشكال الكلاسيكية.

يميز الكاتدرائية شكلها المتفرد ورحابتها، وهندستها المستوحاة من جماليات الكاتدرائيات القوطية الأوروبية، ما يكسب هذا البناء طابعا أثريا خاصا: صحن واسع خماسي الأجنحة، وقباب في شكل مقبض السلة، تشكل امتدادا يرتفع إلى مستويين، الطبقة السفلى تتكون من ممرات عريضة تؤلف قوسا عريضا، المستوى الأعلى يضم كوات ضيقة، وكلما ارتفعنا ضاقت القباب لتضفي مسحة أثرية على البناية العصرية.

الصحن يمتد بشكل نصف دائري ينتهي بأنصاف قباب، والكوات الواسعة المستطيلة، تسمح بمرور ضوء الشمس عبر الزجاج الملون، الذي يكسبه ألوانا بديعة ما بين الأحمر الأرجواني والأزرق النيلي.

الساحة الخارجية توحي للزائر أنه أمام إحدى أكبر الكاتدرائيات الأوروبية، الدعامات الخرسانية، تؤدي دورا وظيفيا وجماليا في آن واحد، الأعمدة تبدو كواقية تحيط بجسم البناء من كل جوانبه، وترتفع إلى أعلى البناية، لتتشابك وتلتقي في وسط السطح عند قمة قبة نصف أسطوانية تغطي الصحن، ويبدو البناء للناظر إليه من أعلى وكأنه واقع داخل قفص يحميه. أما الواجهة فتبدو عليها ملامح الزهد والتقشف، تتألف من باب ثلاثي، ومنافذ مغلقة، يعلوها قوس من كوات مزخرفة تسمح بمرور ضوء النهار إلى داخل الكاتدرائية، ملونا بالزجاج الأزرق والأحمر، ترسم به التشبيكات التي تزخرف الكوات أشكالا هندسية بديعة، هذه الواجهة بمكوناتها يحف بها برجان مستطيلان عاليان تعلوهما قبتا الأجراس. هذان البرجان يبدوان من الخلف مستقلين عن البناء، بينما من أمام يبدوان ملتحمين بمدخل الكاتدرائية.

هذه البناية الجميلة، تخلصت من وظيفتها الدينية، وأصبحت فضاء لاحتضان الأنشطة الفنية الموسيقية والمسرحية، وتنظيم المعارض الفنية.

وسينما ريالطو، من أوائل قاعات السينما بالدار البيضاء، صممها المهندس بيار جابين العام 1930، تضم تسعمائة كرسي، وقد تصل طاقتها الاستيعابية الإجمالية إلى 1350 شخصا، يتميز البناء بالجرأة التي تؤطره، من خلال فضائه الواسع، بدءا من البهو الرحب الذي يستقبل زوار السينما، ثم قاعة المشاهدة الفسيحة، المتوجة بقبة رائعة وسقف متحرك، والركح، ثم التأثيث والديكورات الجديدة، والزجاج الملون، ومصابيح الإضاءة المصممة بطريقة خاصة مبتكرة، تتأسس على قواعد الآرت ديكو الحداثية. نجحت في لفت الأنظار إلى هذا العمل الإبداعي غير المألوف.

احتضنت هذه القاعة عددا مهما من الحفلات الفنية والعروض المسرحية والسينمائية، وفي أبريل العام 1943، بعيد نزول الحلفاء بمدينة الدار البيضاء في إطار حملتهم العسكرية على قوات المحور بزعامة ألمانيا النازية، أقيم في هذه القاعة حفل فني أحيته المغنية الأمريكية جوزفين باكر، تكريما لجنود الحلفاء وترفيها عنهم.

المهندس نفسه صمم عمارة Moretti-Milone التي تتكون من أحد عشر طابقا، وهي تحتل ساحة الأمم المتحدة، وتدشن مرحلة العمارات العالية للعام 1934 في مركز المدينة، لم تعد جمالية العمارة مركزة على الواجهة التي أصبحت ممثلة بالخطوط العمودية والأفقية، بل ركزت أكثر على التجهيزات الداخلية.

و«فيلا الفنون» التي تأسست العام 1934 على مساحة 4000 متر مربع، من أعمال المهندس الأسباني دييجو خيمينيس وتحمل طابع «الآرت ديكو»، وتحيط بها حديقة مساحتها 2500 متر مربع.

الفيلا تجمع بين الفن التكعيبي الذي يبدو واضحا في سقفها، وبين فن الأرت ديكو من خلال أعمال الحديد المشغول الذي يزين الفضاء الخارجي، وسلالم مزدوجة، وممرات رخامية، والفن الحديث من خلال منافذ الإضاءة الطبيعية من زجاج رتب بشكل لولبي حلزوني يساير السلالم. التي توزع الإضاءة بشكل رائع لا يخلو من إبداع.

انتقلت ملكية الفيلا إلى مؤسسة أونا المغربية، وأوقفتها على الأنشطة الفنية، ورممتها العام 1997 بإشراف المهندسين رشيد الأندلسي من المغرب بخصوص البناء، وإدواردو كاجيانو من الأرجنتين بخصوص الحدائق.

الآفاق

إن مدينة الدار البيضاء من دون منازع مثلت خلال النصف الأول من القرن العشرين، بالنسبة لكبريات المدارس المعمارية الغربية مختبرا لتطبيق القواعد ومبادئ الفنون المعمارية الحديثة، واعتبرت مرجعا مهما لدارسي هذا الفن والباحثين عن روافده وإبداالاته. وما أنجزه المهندسون المعماريون بالدار البيضاء خلال تلك الفترة، يشكل معملا فنيا مفتوحا على مختلف التجارب الحداثية التي أغنت فن الديكو، خصوصا تلك التي استلهمت إبداعات الفنانين أمثال بيكاسو وماتيس وغيرهما. لذلك يعتبر فن الديكو هو الذي يشكل الإطار المرجعي للمعمار المغربي الحديث بعيدا عن كل نزعة كولونيالية. بناء على هذا الأساس، بادرت منظمة اليونيسكو بحصر وتصنيف كل الرصيد المعماري لفن الديكو ضمن سجل التراث الإنساني العالمي.

والمؤسف أن ما تبقى من المعالم المعمارية يظل مهددا بالزوال لأن أكثرها قديم مشبع بالرطوبة أو على وشك الانهيار. ومن بين عشرات البنايات ذات القيمة الفنية العالية، لم تتبق سوى 49 بناية مصنفة كتراث معماري، مهددة دوما بالزوال، فالمواقع الاستراتيجية التي تحتلها هذه البنايات، والمردود العالي للمشاريع العقارية في المدينة، تجعل أطماع المضاربين تتربص بها باستمرار لهدمها وإقامة أبراج سكنية مربحة مكانها، وهو ما يرفضه دعاة الحفاظ على الذاكرة المعمارية للدار البيضاء، وينتصبون لحماية هذه المعالم الفنية التاريخية، وأسسوا لأجل هذه الغاية جمعيات ومنظمات توصل أصواتهم وتنشر الوعي بأهمية هذا التراث، وتضع الخطط لحمايته وصيانته والتعريف به.

فوتوغراف

اسكتلندا

مدينة الهضاب والقلاع والأساطير



لم أشاهد في أي من المدن إبهارا واعتزازا بالتاريخ والتراث مثل ما رأيته في إسكتلندا، وتحديدا في العاصمة أدنبرا، ففي كل زاوية وفي كل مكان هناك رمز وأيقونة وتماثيل ونصب تذكارية، إضافة إلى أن المدينة تعيش مهرجانا يوميا مستمرا للعازفين للمقطوعات العسكرية الإسكتلندية في أرجاء العاصمة أدنبرا التي تظللها قلعة شامخة تطل على المدينة وتحميها، خصوصا أن الإسكتلنديين خاضوا حروبا طاحنة مع جيرانهم الإنجليز، وبما أن إسكتلندا لم تأخذ استقلالها التام من بريطانيا، فهذا ما يفسر لي هذه النزعة القومية الأسطورية لكل ما هو إسكتلندي، وترى القماش الإسكتلندي الشهير يرفرف في كل مكان ليكون أجمل ذكرى من مدينة الهضاب والقلاع والأساطير إسكتلندا.

صالح تقي

مصور فوتوغرافي - الكويت

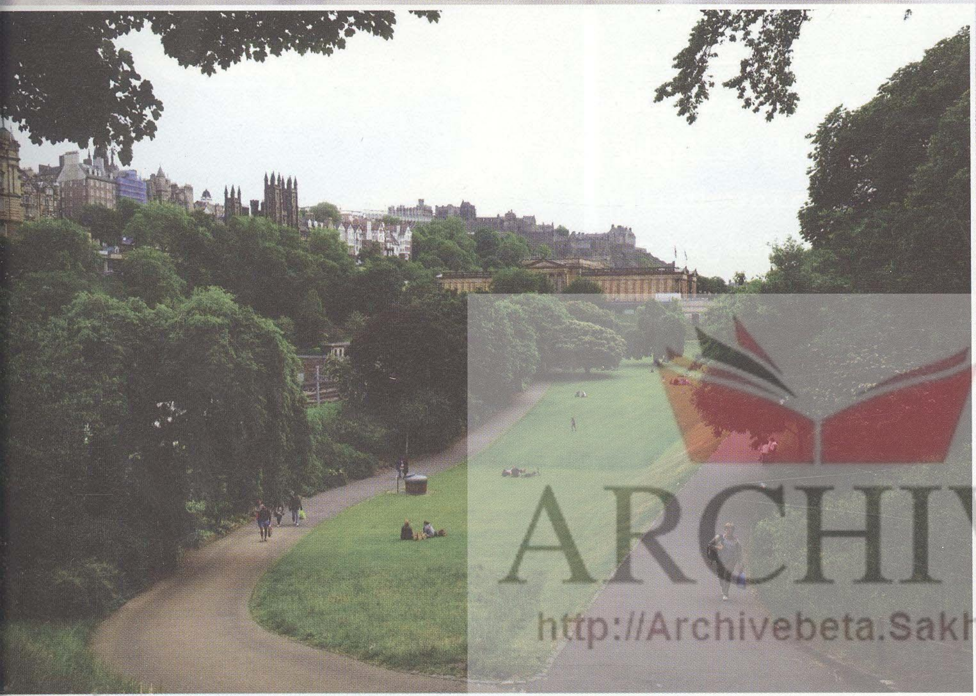


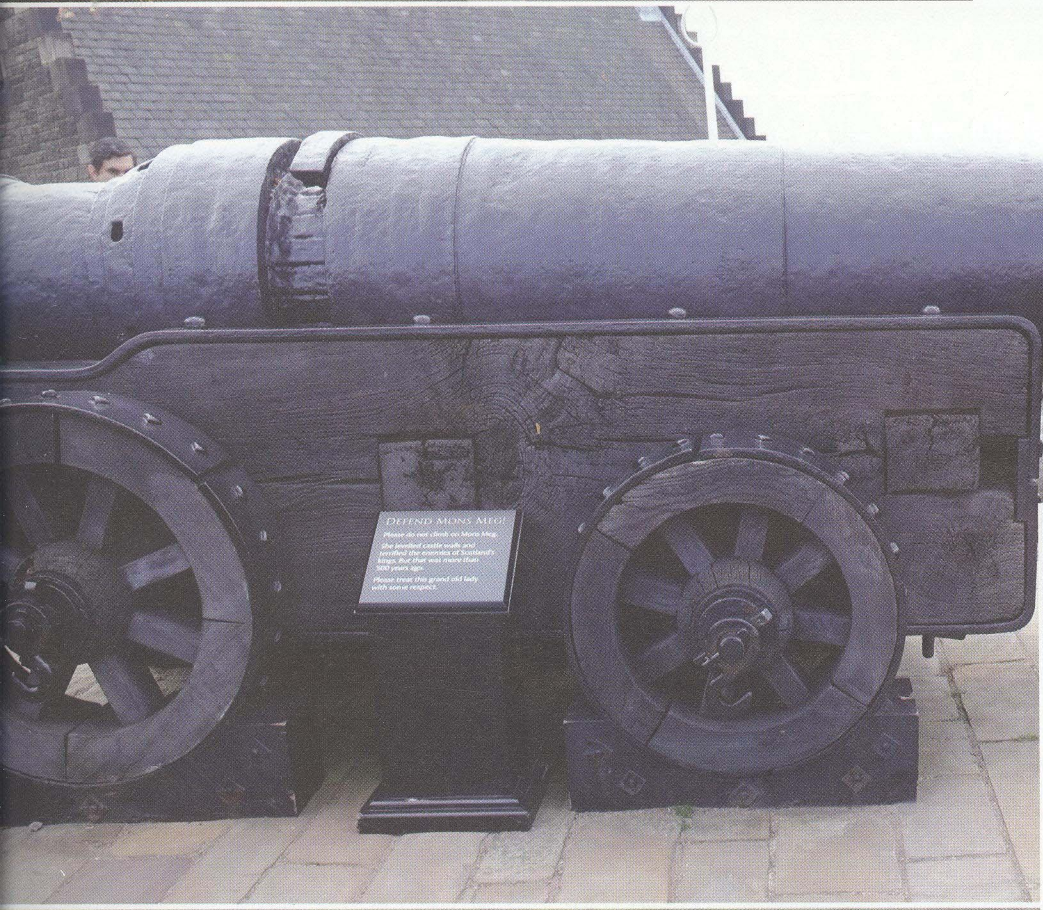





ROYAL SCOTS DRAGOON GUARDS
BLACK WATCH
WILLIAM WALLACE






DEFEND MONS MEG!


Radisson



بالتطبيق على ثلاثة نماذج هي الأمازيغية والاعتقال السياسي والإرهاب

القضايا الإنسانية في السينما المغربية: أي حضور؟

تعتبر السينما أحد الروافد الثقافية والإبداعية التي واكبت وتواكب القضايا العالمية/ الإنسانية بشكل عام، والقضايا الوطنية بشكل خاص. نظرا لقدرتها على الجمع بين الصوت والصورة، تبقى السينما الأكثر تأثيرا في المتلقي، ذلك أنها الوسيلة الأمثل لتمثل الانشغالات الإنسانية والوطنية والاجتماعية والسياسية، وتكثيف الاشتغال الفاعل والعميق عليها. باختصار شديد، إن السينما هي تلك المرآة التي بإمكانها أن تعكس آمال وآلام المتلقي/ المشاهد، فإلى أي حد كانت السينما المغربية في خدمة القضايا الإنسانية بالمغرب؟

ارتأينا في هذه الورقة أن نقف كرونولوجيا عند ثلاثة نماذج من القضايا الإنسانية التي تفاعلت معها السينما المغربية، وهي الأمازيغية، والاعتقال السياسي، والإرهاب.

سعيد شملال
ناقد - المغرب

الأمازيغية كقضية وطنية

في الحقيقة، أغامر وأجزم أنه لا توجد هناك أي علاقة بين السينما المغربية والأمازيغية كقضية إنسانية ومجتمعية ذات أبعاد سياسية واجتماعية وثقافية، تهم مكونا أساسيا داخل المجتمع المغربي ظل إلى أمد قريب حبيس التهميش، ألا وهو المكون الأمازيغي. تعود جذور هذا الإقصاء إلى نوعية سياسات المؤسسات الثقافية الرسمية، التي تقف في وجه بروز المكونات الهامشية مقابل تعزيز البعد القومي/ العربي في الذات/ الهوية المغربية.

في هذا السياق، تجادل الباحثة الأمريكية ساندرا كايل كارتر فتقول: «منذ أن بدأت خدمة التلفزيون كان تمثل الأمازيغ مقتصرا على السهرات والرقص، وهكذا فإن السينما المغربية اشتغلت بالنمط نفسه وقامت بتهميش السكان الأمازيغ، وفضلت التأكيد على ساكنة وطنية مغربية عربية إسلامية». لقد اقتصر تمثل المكون الأمازيغي في السينما المغربية على استحضار البعد التراثي والاجتماعي والثقافي والجغرافي. يعزى ذلك - حسب كارتر - إلى كون الرقابة السياسية أرخت بظلالها على توجهات المركز السينمائي المغربي، ذلك أنه لم يبد أي اهتمام تجاه دعم الإنتاجات التي تستهدف المكون الأمازيغي، وذلك راجع أساسا إلى سببين هما: أولا أن الناطقين بغير العربية كان ينظر إليهم على أنهم غير ملائمين كجمهور مستهدف، لأن غالبيتهم بدويون وفقراء، وثانيا لأن سياسات الهوية الوطنية كانت موجهة نحو تقوية الهوية العربية وضم المناطق والهويات المتنوعة في أمة واحدة.

بيد أنه بعد مطلع الألفية الثالثة، ستتغير النظرة المؤسساتية الرسمية إلى الأمازيغية، وذلك باعتبارها قضية إنسانية ووطنية تمس كل المغاربة على حد سواء، ونتيجة لهذا التحول في النظرة إلى الأمازيغية، سيفسح المجال أمام ميلاد سينما مغربية ناطقة بالأمازيغية. هكذا سيظهر أول فيلم

أمازيغي روائي طويل في التاريخ الرسمي للسينما المغربية العام 2007، وهو فيلم «تيليلا» لمخرجه الراحل محمد مرنيش، وسيظهر ثاني فيلم أمازيغي في العام نفسه، وهو فيلم «بوقساس بوتفوناست» لمخرجه عبدالإله بدر. بعد ذلك بعام سيخرج محمد مرنيش ثاني أفلامه «تمازيرت أوفلا»، هذا في الوقت الذي سيخرج محمد أومولود عبازي أول فيلم له ناطق بالأمازيغية، وهو فيلم «ايطو تثريت» (2008).

في العام 2010، أنتجت ثلاثة أفلام أمازيغية، وهي: «ميغيس» لجمال بلمجدوب، و«خمم» لعبدالله توكونة (فركوس)، و«واك واك أثايري» لمحمد مرنيش. بعد ذلك، غابت السينما الأمازيغية عن الحضور إلى أن طل علينا المخرج الشاب أحمد بايدو بباكورة أعماله الطويلة «أغرابو» (القارب) العام 2012.

الملاحظ حول هذه الأفلام أنها لا تستحضر أساسا الأمازيغية كقضية وطنية وسياسية وإنسانية وحقوقية عانت من ويلات التهميش والإقصاء، بل إنها ركزت وكثفت الاشتغال فقط على الأمازيغية في علاقتها باللغة والثقافة والأرض والمقاومة والعلاقات الاجتماعية. بهذا نخلص إلى أن المخرج السينمائي الأمازيغي مازال يمارس بشكل أو بآخر نوعا من الرقابة الذاتية، حيث إنه على الرغم من انفتاح المؤسسات الرسمية على المكون الأمازيغي، والإقرار بترسيم الأمازيغية في الدستور الجديد، فإن هذا الانفتاح لم ترسم معالمه في الإبداع السينمائي الأمازيغي حتى الآن، وذلك راجع لكون اختيار معالجة التيمات التي لها علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالسياسة في السينما المغربية مازال إلى حد ما اختيارا محفوفا بالمتاعب.

هكذا تبقى التيمات الغالبة على الفيلموغرافيا الأمازيغية تيمات بعيدة كل البعد عن استحضار القلق الأمازيغي، بما فيه أسئلة الذات والهوية الأمازيغية، وتاريخ الحركة الثقافية الأمازيغية، واستحضار مسار الأصوات المقموعة (سابقا)، مجموعة إزنزارن الموسيقية مثلا، لقد جرى التركيز فقط على الأمازيغية كتراث ولغة وفضاء الخ. من جهة أخرى، لا نغفل حقيقة أن السينما المغربية الناطقة بالأمازيغية لم تواكب بالشكل المطلوب، على المستوى الزمني، الانفراج الذي شهده الخطاب الرسمي في بداية الألفية الثالثة.

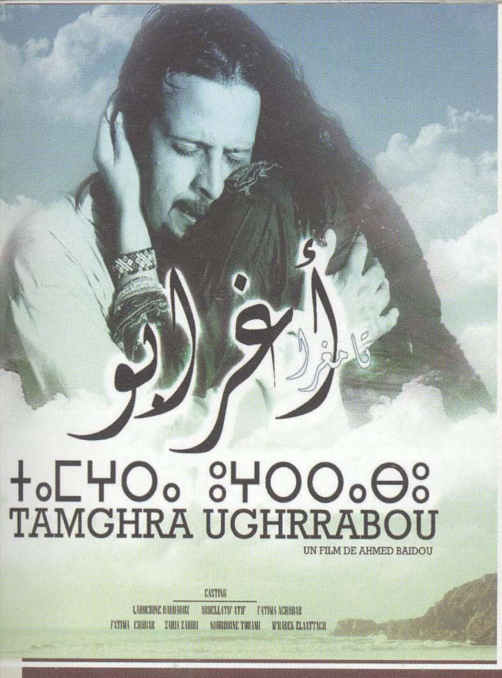
الاعتقال السياسي

كانت تيمة الاعتقال السياسي إلى حد قريب تسجل ضمن التيمات المهمشة، وذلك راجع إلى التوتر السياسي المشحون الذي شهده المغرب في مرحلة السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات. لقد كان من الصعوبة بمكان خلال هذه الفترة الحديث عن الاعتقال السياسي، أو تناوله على المستوى السينمائي أو الروائي أو في أي شكل تعبيري آخر، «حيث كان تصريح أو قول بسيط بصدد الموضوع يفضي بصاحبه إلى غياهب السجن، أو إلى الكثير من المعاناة».

ونتيجة لهذا الواقع السياسي المتوتر، استبعد الاعتقال السياسي من الاشتغال السينمائي لكون مقص الرقابة، من ناحية، كان آنذاك حاضرا بقوة، وهو الفاعل الذي ولد لدى المخرج المغربي، من ناحية أخرى، نوعا مما تسميه مجموعة من النقاد بالرقابة الذاتية، حيث كان على أي مخرج اختار معالجة هذه التيمة، حسب اتباتو، أن يتحمل تبعات اختياره.

تلاحظ ساندرا كارتر أن الاعتقال السياسي يندرج ضمن التيمات التي طالها مقص الرقابة، الشيء الذي نتج عنه إقصاء قضية الاعتقال السياسي من المتخيل السينمائي الوطني. بيد أن هذا الواقع سيتغير، وذلك بعد الانفراج السياسي الذي شهده المغرب في نهاية سنوات التسعين وبداية الألفية الثالثة. هكذا سيكثف الاشتغال على الاعتقال السياسي بعد أن سمح بذلك رسميا، وبدأت تظهر هنا وهناك سيناريوهات تعالج تيمة الاعتقال السياسي سواء كان موضوعا رئيسيا أو ثانويا.

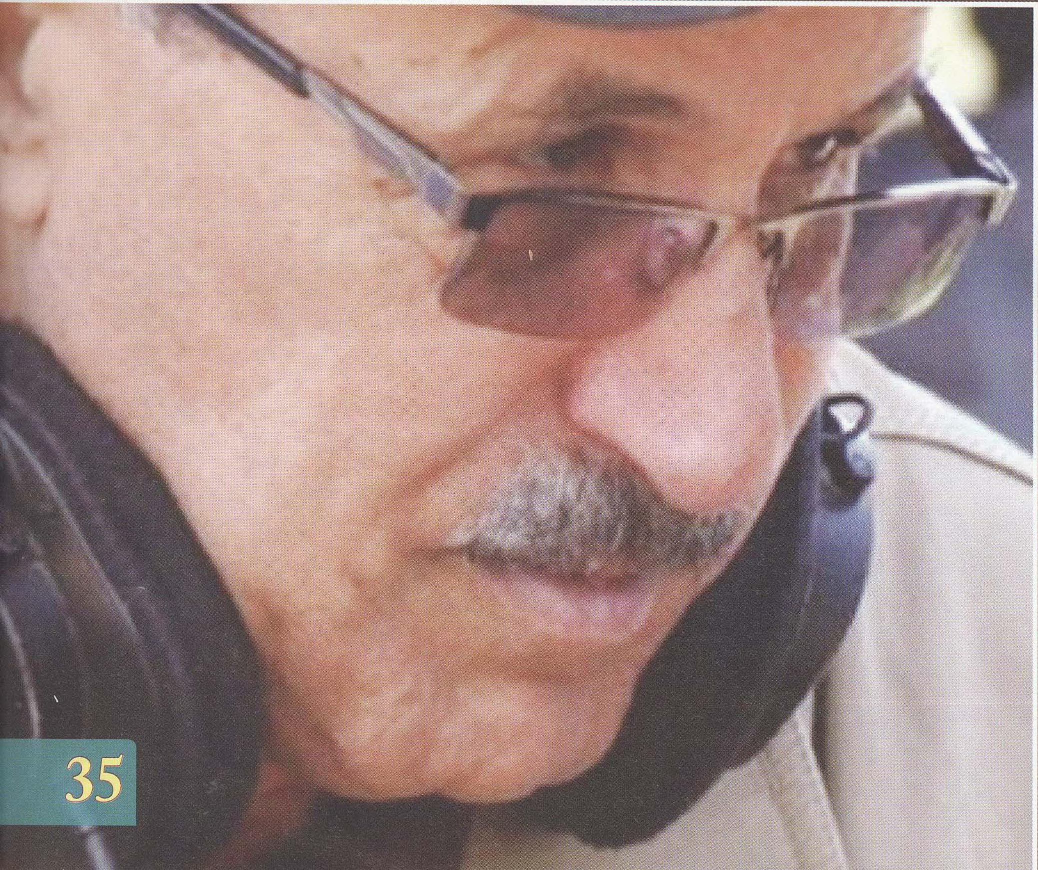
من بين الأفلام التي اشتغلت على موضوع الاعتقال السياسي كموضوع ثانوي، نجد على سبيل الذكر لا الحصر: «عبروا في صمت» (1998) لحكيم نوري، و«علي، ربيعة والآخرون» (2000) لأحمد بولان، و«ضفائر» (2000) لمخرجه الجيلالي فرحاتي، و«ألف شهر» (2003) لفوزي بنسعيدي، و«بيضاوة» (1998) و«وجها لوجه» (2003) لعبد القادر لقطع، و«زمن الرفاق» (2008) للشريف



بوستر فيلم «أغراب» إخراج أحمد بايدو العام 2012



بوستر فيلم «زمن الإرهاب» إخراج عزيز سعدالله


محمد مرنيس مخرج أول فيلم أمازيغي طويل العام 2007

الطريـق، و«فينك أليام؟» (2009) لإدريـس اشويكة، والفيلم الوثائقي «أشلاء» (2010) لحكيم بلعباس.

يمكن القول إنه على الرغم من تنوع طرق معالجة الاعتقال السياسي في هذه الأفلام، نجد أن أغلبها استحضر الاعتقال السياسي في علاقته بآلام الماضي ومآل أحلام الجيل الذي عايش هذا الماضي، حيث استحضر التشتت الذهني لذاكرة المعتقلين وعائلاتهم، سواء في علاقته بالبعد النفسي أو الاجتماعي أو السياسي، أو ببؤس الواقع اليومي.

إذا كان فيلم «علي، ربيعة والآخرون» ركز على «النهاية المأساوية لجيل السبعينيات الذي انتهت أحواله، بعد تجربة الاعتقال والمطاردة، إلى توجهات أخرى متناقضة أصولية، وهامشية، وعبثية»، فإن فيلمي «ألف شهر» و«أشلاء» استحضرا معاناة عائلات المعتقلين السياسيين. فبينما وقف الفيلم الأول عند معاناة كل من أمينة وابنها مهدي وحميها أحمد جراء اعتقال زوج أمينة، والمتواجد وراء القضبان، ركز الفيلم الثاني (أشلاء) على قلق الاختفاء وألم الفراق لدى عائلة أوتكو التي اختفى ابنها، وأصبح مجهول المصير.

في الإطار نفسه، استحضر فيلم «ضفائر» متاعب كنزة - زوجة محمد، معتقل سياسي - في مواجهتها لأصحاب النفوذ السياسي والسلطوي أثناء فترة سجن زوجها محمد.

نجد ضمن الفيلموغرافيا الوطنية أفلاما كثفت اشتغالها على تيمة الاعتقال السياسي، وذلك بجعلها تيمة رئيسية لسردها الفيلمي، ومن أبرزها نذكر أفلام: «منى صابر» (2001) لعبدالحي العراقي، و«جوهرة بنت الحبس» (2003) لسعد الشرايبي، و«درب مولاي الشريف» (2004) لحسن بنجلون، و«ذاكرة معتقلة» (2004) لمخرجه الجيلالي فرحاتي، و«شاهدت اغتيال بنبركة» (2005) لكل من سيرج لوبيرون وسعيد السميحي، و«زمن الرفاق» (2008) لمحمد الشريف طريبق، و«فينك أليام» (2009) لإدريس اشويكة.

سنركز هنا أساسا على فيلم «ذاكرة معتقلة»، الذي يعالج الاعتقال السياسي من وجهة نظر مغايرة، ركزت بشكل رئيسي على مكون الذاكرة حيث تعشش الآثار التي خلفتها مرحلة التوتر السياسي على جيل بأكمله، الجيل الذي تبخرت أحلامه وآماله السياسية والمجتمعية حين اصطدم بواقع لا يؤمن إلا بالمنطق الزجري، كما يشير إلى ذلك المختار العليوني - بطل الفيلم - في إحدى رسائله إلى زهرة: «رداؤك يرتد كفنا ينتزعني بعنف من غفوتي، وفي نواح كئيب يذكرني أن كائنات من زمننا وأدت أحلامنا لأن أقمنا معبدا وأقسمنا لن نموت ونحيا لعشق الحرية».

يحكي الفيلم قصة المعتقل السياسي المختار العليوني الذي قضى فترة طويلة في غياهب السجن، الأمر الذي أدى به إلى فقدان ذاكرته، ونسيان ماضيه السياسي، كما أكد ذلك للزوبير، رفيقه في فترتي السجن وما بعد السجن: «عمرني ما كُنت مناضل، راك نتا غالط»، ويقول له في حوار آخر: «أنا ما عندي حتى علاقة بهاذ السياسة»، ويؤكد كذلك مدير السجن الشيء نفسه لزهرة: «ما بقى كيعقل حتى على شي حاجة».

لقد اشتغل الفيلم بشكل فاعل على مخلفات الاعتقال السياسي وآثاره النفسية والاجتماعية والمصيرية على المعتقلين السياسيين، حيث شملهم عاملا التشتت والتفرقة، وأصبح مصير كل واحد منهم مختلفا تماما عن مصير الآخرين، فمنهم من غادر أرض الوطن (حالة زهرة)، ومنهم من غاب عن الأنظار (حالة علي بلهاشمي)، ومنهم من لقي حتفه في السجن (حالة عمر الأحمدي)، ومنهم من فقد ذاكرته ورجولته (حالة المختار العليوني)، ومنهم من أصبح متسكعا في الشوارع، كما يحيل إلى ذلك أحد المشاهد. هكذا انتقلوا من المجموعة (كقوة موحدة تحمل أفكارا معينة وتؤمن بمبادئ معينة) إلى أفراد مزقهم واقع الاعتقال وأصبح كل واحد منهم يغني على ليلاه.



بوستر فيلم «أشلاء»

في النهاية، نود الإشارة إلى أنه يمكن القول إن السينما المغربية واكبت بشكل متأخر تيمة الاعتقال السياسي سواء فيما يتعلق بالأفلام التي استحضرتها بشكل ثانوي أو غير مباشر، أو بالأفلام التي جعلت من الاعتقال السياسي مادة سردية رئيسية. غير أن الاشتغال الطاغي على أفلام سنوات الرصاص يتسم بنوع من السطحية والمباشرة، مما جعلها لا تستحضر بشكل عميق وفاعل تيمة الاعتقال السياسي، مع استثناءات قليلة.

الإرهاب

تبقى السينما وسيلة لتمثل قضايا مست وتمس الإنسان بشكل عام، فقد استحضرت السينما العالمية قضايا وإشكالات إنسانية وكونية عاش حرقتها الإنسان على المستوى الكوني، وتحمل قلقها عبر الزمان والمكان. ونستدل هنا بتيمات بارزة كالسلام والحرب، والبيئة، والتهميش، والإقصاء، وحقوق الإنسان، والإرهاب الخ. هكذا نسجل أن السينما المغربية جزء لا يتجزأ من قاطرة السينما في العالم، حتى وإن كانت هذه السينما أكثر قربا من المواضيع التي تمس المجتمع المغربي أكثر من التي تلامس كينونة الإنسان في بعده الكوني. نود هنا أن نركز فقط على استحضار السينما المغربية لتيمة برزت بشكل أساسي في العقد الأخير، ومست الإنسان على المستوى العالمي، ألا وهي تيمة الإرهاب.

الكل يعلم أن مطلع الألفية الثالثة سيعرف منعطفا غير مسبوق في سيرورة التاريخ الدولي، وذلك إثر أحداث 11 سبتمبر 2001 بالولايات


حكيم بلعباس مخرج الفيلم الوثائقي أشلاء العام 2010



تعرض فيلم «يا خيل الله» لظاهرة الإرهاب


نبيل عيوش مخرج فيلم «يا خيل الله» العام 2012

المتحدة الأمريكية، حيث سيغير ظهور الإرهاب مجرى الأحداث في العالم؛ الأمر الذي سينعكس على التوجه السياسي والاستراتيجي لمجموعة من الأنظمة العالمية، بحيث جرى تقسيم العالم إلى قطبين غالبا ما يوصفان بالخير والشر. لم يمس الإرهاب الولايات المتحدة فقط، بل عانت مجموعة من الأقطار العالمية أيضا من ويلاته، ونجد أن المغرب كان مسرحا لعمليتين إرهابيتين، وهما أحداث 16 مايو 2003 بالدار البيضاء، وتفجير مقهى أركانة يوم 28 أبريل 2011 بمراكش، فكيف استحضرت السينما المغربية تيمة الإرهاب بما هي قضية إنسانية وطنية ودولية؟

لقد تطرقت السينما المغربية إلى تيمة الإرهاب بعد أحداث الدار البيضاء، وذلك عبر استحضارها بشكل ثانوي أو رئيسي في السرد الفيلمي لبعض الأعمال السينمائية الروائية الطويلة والقصيرة، ونجد من أهمها فيلم «الدار البيضاء نهارا» (2004) لمصطفى الدرقاوي، و«ملائكة الشيطان» (2007) لأحمد بولان، والفيلم القصير «الطاكسي الأبيض» (2005) لجمال السويسي، و«زمن الإرهاب» (2011) للممثل والمخرج عزيز سعد الله. هذا في الوقت الذي أخرج فيه نبيل عيوش فيلم «يا خيل الله» (2012)، وهو فيلم مأخوذ عن رواية تحمل عنوان «نجوم سيدي مومن» للكاتب والتشكيلي المغربي ماحي بينبين.

غير أن الملاحظ أن السينما المغربية كانت متأخرة في تناول تيمة الإرهاب، ويعود ذلك ربما إلى كون أن المخرج المغربي لم يساير بعد بشكل فعال وسريع ما يجري في الساحة المغربية، بحيث إنه كان يحتاج إلى وقت طويل ليدلي بدلوه في حدث معين، وخاصة إن كان حدثا سياسيا. ربما يعتقد المنتج المغربي أن تيمة الإرهاب ليست مثيرة بالقدر الكافي لجلب الجماهير المغربية إلى القاعات السينمائية، وهناك عامل آخر هو كون موضوع الإرهاب قد قدّم في مجموعة من الأفلام العالمية والأمريكية خاصة، الأمر الذي ربما يجعل المخرج المغربي متخوفا من السقوط في التكرار.

يبدو جليا تأخر معالجة السينما المغربية لتيمة الإرهاب تسع سنوات ليقوم المخرج نبيل عيوش بإخراج فيلم روائي طويل حول أحداث الدار البيضاء 2003 تحت عنوان: «يا خيل الله»، وتبقى التجارب الحالية المستحضرة لتيمة الإرهاب والتطرف محاولات محتشمة لرصد جذور وتجليات هذه الظاهرة الخطيرة، ومدى انعكاسها السلبي على تصورات المغاربة عامة والشباب خاصة، ولنأخذ فيلمي «ملائكة الشيطان» (2007) و«الدار البيضاء نهارا» (2004) نموذجا.

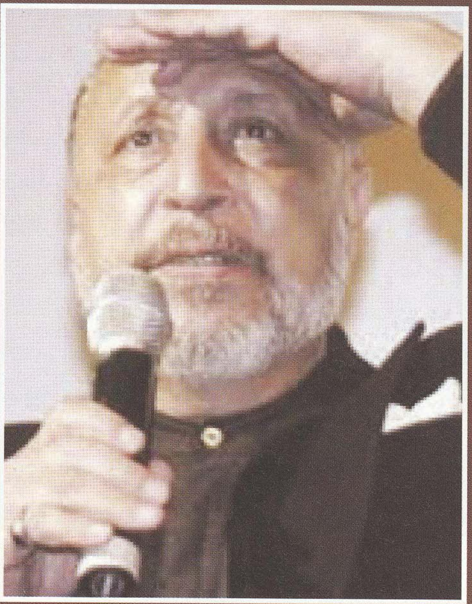
تدور أحداث فيلم «ملائكة الشيطان» حول قضية هزت الرأي العام الوطني، وأصبحت معروفة بـ«عبدة الشيطان»، حيث استحضر الفيلم مدى تفاعل المجتمع المغربي مع هذه الظاهرة، وخاصة التيار الإسلامي. بيد أن الفيلم سينتظر حتى لحظة الجينيريك ليطلعنا بجملة مفادها أنه في يوم الجمعة 16 مايو 2003 سيقوم أربعة عشر شابا بتفجير أربعة فضاءات بالدار البيضاء في إشارة واضحة إلى تفجيرات العاصمة الاقتصادية.

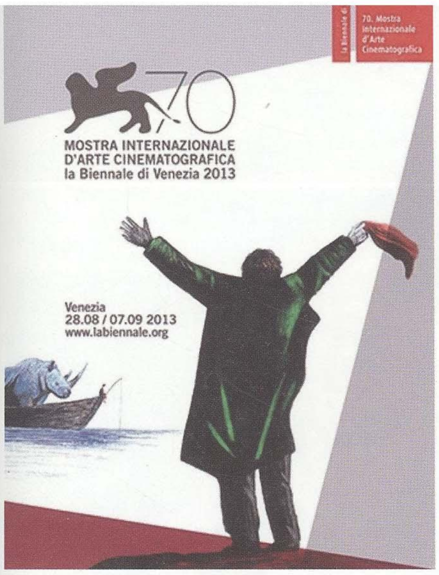
قدم لنا فيلم «الدار البيضاء نهارا» قصة تتشابه أطوارها مع قصة فيلم «ملائكة الشيطان»، بحيث إن الفيلم يستحضر قصة شابين بالدار البيضاء - طارق والزير - متشبعين بالموسيقى حتى النخاع إلى درجة جعلتهما يبوحان في حياتهما الدراسية بأفكار تنسب إلى ما يسمى بعبادة الشيطان. غير أنه مع توالي الأحداث سيشحن كل من طارق ورفيقه الزير بالفكر المتطرف، وذلك خلال الفترة التي قضياها في السجن، ليصبحا بعد ذلك قنابل موقوتة قابلة للتفجير في أي زمان ومكان. وعلى عكس المتوقع، سينقلب السحر على الساحر، وذلك بعصيان كل من طارق والزير وزوجة الفقيه أوامر رؤسائهم، حيث سيوضع حد لحياة الفقيه ورفاقه عبر تفجير أماكن حساسة بالدار البيضاء.

إن السينما وسيلة إبداعية رائدة وفعالة لتمثل قضايا الإنسانية جمعاء، بما فيها ما هو اجتماعي وثقافي وسياسي وإنساني، وبيئي... وذلك راجع إلى مدى تأثيرها في المتلقي، وقوة بعدها التوثيقي الذي يرسخ انشغالات الذات الإنسانية بمجموعة من الهموم التي يعيش الإنسان حرقتها على المستوى الكوني.

نود الإشارة هنا إلى أن السينما المغربية انشغلت بدورها بقضايا إنسانية عامة وبقضايا إنسانية وطنية خاصة، وحاولنا الوقوف عند بعضها، كالأمازيغية، والاعتقال السياسي، والإرهاب. يمكن القول إن السينما المغربية تقترب أحيانا من هموم الإنسان المغربي، حتى وإن كانت في غالب الأحيان لا تواكب زمنيا هذه الهموم بالشكل المطلوب.

هكذا يرى حميد أتباتو أن السينما المغاربية لم تطرح القضايا الحارقة سياسيا واجتماعيا إلا حين أبدى المهيمن رغبته في السماح بذلك رسميا، مما يعني هزيمة الذات في عدم قدرتها على إنتاج سينما منصهرة في واقعها حسب احتياجات الواقع والتاريخ والمغلوبين.


الجيلالي فرحاتي



في إطار صحافة لا ترحم وجمهور متطلع، جرت أعمال أعرق التظاهرات السينمائية في العالم وأقدمها تحت شعار «سينما أوقات الأزمات».
واحتفى مهرجان فينيسيا السينمائي الدولي هذا العام بدورته السبعين، فعلى رغم تأسيس المهرجان في العام ١٩٣٢ على يدّ جيوسيبي فولبي. ألغيت دورات عدة (١١ سنة) لأسباب مختلفة، منها الحرب العالمية الثانية في الأربعينيات، والإضرابات العمالية التي اجتاحت إيطاليا خلال السبعينيات.
وبمناسبة هذه الدورة التذكارية صمم ملصق المهرجان الفنان التشكيلي الإيطالي الكبير سيمون ماسي، من وحي أفلام فلليني وأنجولوبولوس. وعرض المهرجان فيلما جماعيا عنوانه «المستقبل يأتي» (Future Reloaded ١٢٠ دقيقة) شارك فيه ٧٠ مخرجا من أنحاء العالم المختلفة، كل حول موضوع من اختياره، كنوع من الاحتفاء بدخول المهرجان العقد الثامن من عمره، وشارك في هذا الفيلم سينمائيون كبار مثل برناردو برتوللوتشي وعباس كياروستامي وبول شرايدر.

منى خليل
كاتبة - مصر

أقيمت تحت شعار «سينما أوقات الأزمات» وشارك فيها 53 فيلما

دورة استثنائية بمناسبة سبعينية مهرجان فينيسيا السينمائي

يتكون المهرجان من ستة أقسام، فإلى جوار الأفلام التي تعرض في المسابقة، و«خارج المسابقة»، وفي «مسابقة آفاق»، وفي «قسم الكلاسيكيات» (نسخ جديدة مرممة من أفلام مختارة من تاريخ السينما، وأفلام عن السينما)، وكلها أقسام تختار أفلامها إدارة المهرجان، هناك قسم «أسبوع النقاد للأفلام الطويلة» الأولى أو الثانية لمخرجيها من اختيار نقابة نقاد السينما في إيطاليا، وقسم «أيام فينيسيا» من اختيار نقابة مخرجي السينما في إيطاليا.
ونافس على جوائز المهرجان 53 فيلما اختارها فريق مديره المخضرم ألبرتو باربيرا، موزعة بين المكرسين أصحاب الباع الطويل في المهنة، وذوي المواهب الفتية.. الأفلام الطويلة من بين 1534 فيلما، والقصيرة من بين 1936 فيلما شاهدها الفريق على مدار العام منذ نهاية الدورة السابقة، والأفلام المختارة من كل قارات العالم، ومن كل أجناس الفن السينمائي (روائية، وتسجيلية، ورسوم متحركة).
وغالبية الأفلام التي يتضمنها برنامج المهرجان هذا العام تركز على المشاكل الاقتصادية والاجتماعية والعائلية، ومن ثم جرت الدورة تحت شعار «سينما أوقات الأزمات». ووفق وصف ألبرتو باربيرا مدير المهرجان: «برنامج الدورة متنوع وواضح المعالم، تشارك فيه أضخم الأعمال الأمريكية، كفيلم الافتتاح «جرافيتي» (وهو فيلم قوي جدا)، وفي مقابلها لدينا أعمال راديكالية جدا وبين الصنفين هناك كل شيء.. والدورة مهمة جدا لوجود عدد كبير من الأعمال المثيرة للاهتمام والذائقة الفنية».
وضمت قائمة المسابقة 20 فيلما نافست على الجائزة الأكبر «الأسد الذهبي»، إضافة إلى سبع جوائز أخرى منحتها لجنة تحكيم ترأسها المخرج الإيطالي الكبير برناردو برتوللوتشي، صاحب «التانجو الأخير في باريس» و«1900». وفي هذا العام، استبدلت جائزة أحسن إسهام فني لتصبح جائزة لجنة التحكيم الكبرى.

جاذبية كلوني الافتتاحية

افتتح المهرجان بالنسخة الثلاثية الأبعاد من فيلم «جاذبية» Gravity جديد المخرج السينمائي المكسيكي ألفونسو كوارون (بعد صمته لسنوات خمس)، بطولة جورج كلوني وساندرا بولوك. وهو من أفلام التشويق الخيالي العلمي، التي تصور كارثة تتعرض لها إحدى المهمات الفضائية.
تلعب ساندرا بولوك دور الدكتورة ريان ستون، المهندسة الطبية الماهرة التي تقوم بأول مهمة مكوكية لها مع رائد الفضاء المخضرم مات كوالسكي (جورج كلوني) الذي يقود آخر رحلة له قبل تقاعده، ولكن الرحلة الفضائية الروتينية تتعرض لكارثة نتيجة الاصطدام بجسم غريب، مما يؤدي إلى تدمير المكوك، ويصبح كوالسكي وستون منعزلين وحدهما وغير مرتبطين بأي شيء، فيحتميان الواحد بالآخر، ويواجها ظلام الفضاء الدامس، حيث لا يحيط بهما شيء سوى صمت قاتل، يوحي بأنهما قد فقدا كل صلة بكوكب الأرض وأي فرصة للإنقاذ.
ووسط محاولات العودة بأي ثمن، يتحول الخوف إلى حالة من الذعر، فكل جرعة يستنشقانها من الهواء تستنفد ما تبقى لديهما من أوكسجين

محدود، والأمل الوحيد المطروح ربما جاء مع التوغل أبعد في الفضاء المرعب!

المخرج الذي طال انتظار إبداعه منذ فيلمه Children of Men، يعود في تجربة صعبة، تقدم فيلما ضخما مفعما بالتوتر والإثارة والقوة والإبهار البصري- على رغم ميزانيته الصغيرة - فارضا مشاعر الذهول والرعب، في فيلم سيصبح علامة ملهمة للنقاد والجمهور.. متعة حقيقية يقودها الأداء الرفيع لساندرا بولوك وجورج كلوني بالإضافة إلى بعض المؤثرات الخاصة المبهرة، ذلك أن 60% من مشاهد الفيلم جرى التحكم فيها بواسطة جهاز الكمبيوتر.

وقد نُقل عن المخرج والكاتب والمنتج ومدير المونتاج والمخترع السينمائي العالمي جيمس كاميرون قوله: «بهذا الفيلم تقدم ألفونسو كوارون بالسينما خمس سنوات». أما كوارون نفسه فقد صرح بأنه أراد استخدام فكرة الجاذبية كاستعارة للحياة والصمود والاتكال على الذات والولادة الثانية.

ولعل فيلم الافتتاح كان علامة على دوران عدد من أفلام «سينما أوقات الأزمات» البارزة حول رحلات تحمل طابع «الأشغال الشاقة المؤبدة»، وإن مضت على دروب متنوعة.

فيلومينا والمسارات الشاقة

فيلم Philomena «فيلومينا» الذي حصل على جائزة أفضل سيناريو من إخراج البريطاني ستيفن فريرز، وبطولة ديم جودي دينش وستيف كوجان، وهو مقتبس عن قصة حقيقية لسيدة ظلت تبحث لخمسين عاما عن ابنها الذي أجبرت على التخلي عنه، من دون نجاح. ثم التقت مارتن سيكسميث، الصحافي المتفتح الواسع الأفق، لتثيره قصتها ويتعاطف معها. يذهبان معا في رحلة إلى أمريكا، لم تسفر فقط عن كشف قصة ابن فيلومينا غير العادية، بما في ذلك بحثه عن أمه، ولكن كشفت أيضا عن رباط قوي غير متوقع بين فيلومينا ومارتن. والفيلم، الذي رأى البعض أنه حزين جدا، سرد مقنع لحالة من حب الإنسان وفقدانه، في احتفاء وولع بالحياة. يعود بنا إلى سنوات الخمسينيات حيث أنجبت المراهقة فيلومينا ابنا غير شرعي اضطرت للتخلي عنه، بسبب عادات أيرلندا الكاثوليكية الصارمة آنذاك، لتستغرق في البحث المضني عنه، بعد أن أخذته عائلة أمريكية لتربيته.

لقد وجد فريرز مع ستيف كوجان، الذى كتب السيناريو (عن كتاب «طفل فيلومينا المفقود» للصحافي



نظرية الصفر

مارتن سكسميث الصادر العام 2009) ومثل أعظم أدواره أمام جودي لينش، وجدا معادلا دراميا موضوعيا فذا للتعبير عن أهم قضايا الوجود الإنساني، والحيرة بين الشك والإيمان.

أما الفيلم الثاني فهو فيلم «مسارات» Tracks للمخرج الأمريكي جون كوران (إنتاج أسترالي بريطاني) فهو مقتبس عن مذكرات روبين دافيدسون التي وصفت فيها رحلتها عبر صحراء أستراليا العام 1977، ونشرت العام 1980. ويصور القصة الحقيقية الملهمة المبدعة لروبين ديفيدسون، التي قامت وهي في الخامسة والعشرين من عمرها، سيرا على الأقدام، برحلة هائلة من أليس سبرينجز إلى أولورو فالمحيط الهندي (2700 كيلومتر)، عابرة واحدة من آخر المناطق القاحلة في عالمنا، وسط الصحراء الأسترالية القاسية الغريبة التي لا ترحم، في مناطق تشتهر بأصعب التضاريس ودرجات الحرارة المحلقة، وهي وحيدة لا يرافقها إلا كلب مخلص وأربعة جمال لا يمكن التنبؤ بما ستفعله معها.

وقد سافر ريك سمولان مستخدما «نيويوركر» الكاريزمي الشاب ومصور «ناشيونال جيوجرافيك» من الطرف الآخر من الأرض لالتقاط الصور لهذه الرحلة الملحمية الرائعة. ووافقت روبين على مضض على ذلك متأثرة بالحاجة الشديدة لتمويل الرحلة، وكان يمكن أن لا ترى فيه سوى تطفل على عزلتها، يقضي على كل ما استهدفته من الرحلة. ومع ذلك فإن العلاقة المتوترة بين شخصين غاية في الاختلاف تتطور ببطء إلى صداقة غير متوقعة ودائمة، تعين في مواجهة واحدة من أعنف الخلفيات التي تحبس الأنفاس على هذا الكوكب.

لقد دفعت هذه الرحلة التي لم يسبق لها مثيل روبين إلى اكتشاف مدى قدراتها الجسدية والعاطفية، وعلمتها أن علينا في بعض الأحيان الانفصال عن العالم حتى نشعر، حقيقة، بالارتباط به. ومع شهادتنا نحن على هذه الرحلة الاستثنائية ندرك أن المستحيل في متناول الجميع.

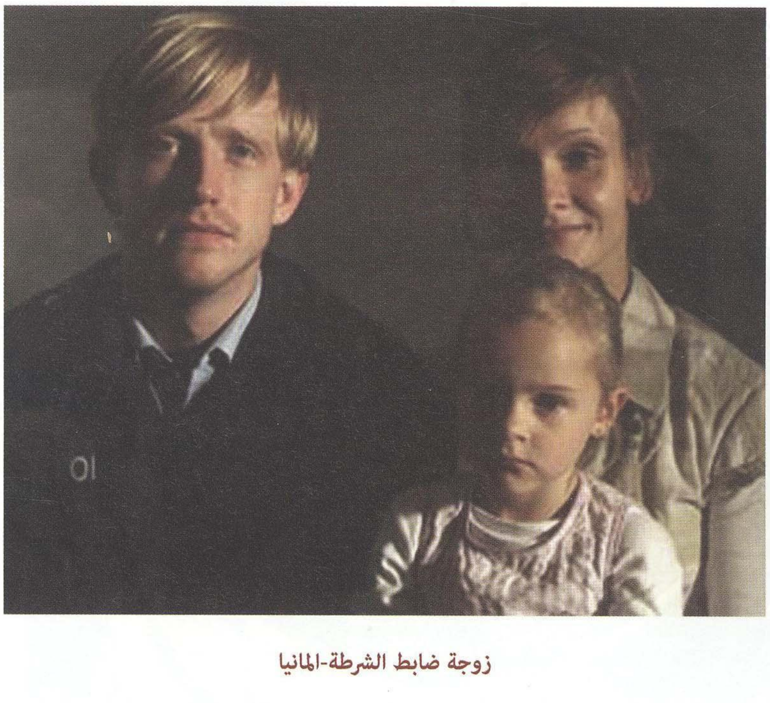
أما فيلم المخرج الكندي الشاب خافير دولان، «توم يتوجه إلى المزرعة» Tom At The Farm (فاز بجائزة الاتحاد الدولي لنقاد السينما)، فيأخذنا إلى أقاصي الريف الكندي برفقة توم (يؤدي دولان الدور) مؤلف الدعاية الشاب الذي كان على علاقة لا نعرف طبيعتها بشاب يموت جراء تعرضه لحادث سير غامض. يسافر توم إلى قرية الراحل لتقديم التعازي، وهناك يتعرف الى والدة المرحوم وشقيقه الأكبر، وتنشأ بين الثلاثة علاقة غريبة تلفها مشاعر الامتلاك والمعاناة النفسية.

يحدد الشقيق قواعد اللعبة الملتوية. ويكون على توم لعب دور صانع السلام من أجل حماية اسم العائلة والأم الحزينة، في أسرة يبشر ماضيها الغامض بظلام أبعد.

يتناول الفيلم قضية مثليي الجنس من الناحية النفسية. وهي لا تزال تعتبر من المحرمات في الريف الكندي. ويمتلئ الفيلم بجرعة هائلة من العنف والقسوة، فيكشف كيف يبذل شاب كل جهد ممكن، وربما بما يصل للقتل، حتى يمحو كل آثار شقيقه الذي كان من المثليين جنسيا.

مسارات طويلة مضطربة وأكاذيب كثيرة.. تسم بانوراما الريف في كيبك. إن «توم يتوجه إلى المزرعة» فيلم تشويق نفسي يركز على الفجوة المتنامية بين المدينة والريف، وطبيعة الرجال الذين يعيشون هنا وهناك. ويصور الحالة النفسية التي تصيب الفرد عندما يتعاطف أو يتعاون مع عدوه أو مع من أساء إليه، مع الخداع والحزن والوحشية التي تعم هذا الرحلة القصيرة إلى الحقيقة المشوهة والقبيحة.

اختار دولان المعالجة المتوترة، مغرقا نصه البصري في مناخات التشويق التي تذكر بهيتشكوك. وسانده في



زوجة ضابط الشرطة-المانيا

ذلك المؤلف اللبناني غبريال يارد الذي وضع الموسيقى التصويرية للفيلم.

وفي صدد فوز الفيلم بجائزة النقاد وصفته مانكوسو وهي ناقدة سينمائية إيطالية بأنه «مزيج بين ألفريد هيتشكوك وتينيسي وليامز». وقالت إنه «يستحق أيضا جائزة الأسد الذهبي الكبرى».

ودولان سينمائي كندي شاب (24 عاما)، فرض اسمه على الساحة الفنية، بعد أن فاز بثلاث جوائز مع أول ظهور له في فيلم «أنا قتلت أمي» في مهرجان كان السينمائي العام 2009. وذاع صيته في السنوات الأخيرة بعدما شاركت أفلامه في مهرجانات دولية مهمة. وهذا رابع شريط يخرجه، بعد ثلاثيته عن الحبّ المستحيل. والحبّ حاضر في جديده، لكن بشكل مختلف.

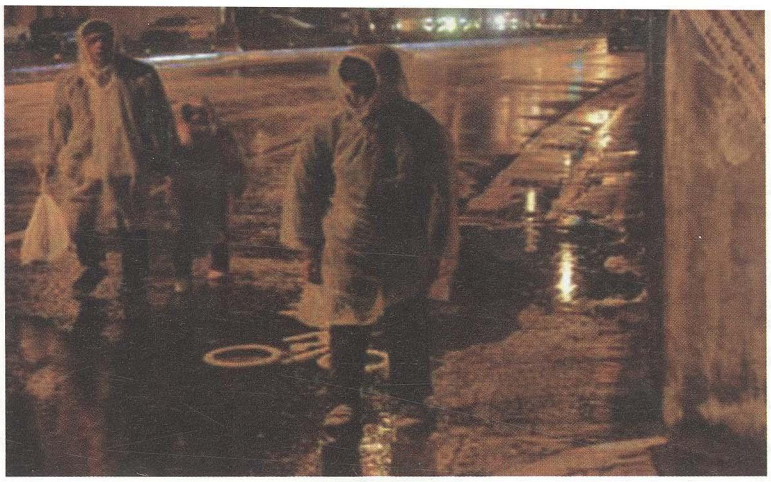
يقول دولان: مع أفلامي السابقة، أردت أن أبين كيف يتغير مفهوم الزوجين بين سنوات المراهقة وحياة الكبار، وكيف تتدهور العلاقة مع مرور الوقت. وعبر أفلامي الثلاثة حاولت تشكيل ثلاثية عن الحب بلا مقابل. ولكن عندما حصلت على حقوق مسرحية ميشيل مارك بوشار، كان هدفي واضحا وهو محاولة شيء جديد. فأنا أمام نمط آخر ونوع آخر من الكتابة. ظل ذلك رهن الاعتبار في كل ثانية أثناء التصوير والمونتاج والمكساج، إن «توم يتوجه إلى المزرعة» كان فرصة رائعة لفهم أهمية التنويع في مسار المخرج. لقد شعرت بحبور هائل مع استكشاف أنواع الفيلم المختلفة والكد في الالتزام بنحوها الخاص ومبادئها الخاصة. إن الخوض في البرية على هذا النحو، وإعادة تعلم الأساسيات، قائلا لا للـ... كان أكثر ما أرضاني في هذه الرحلة. التفكير أكثر، والعمل الشاق الأكثر صعوبة. والمضي قدما.

الاحتفاء بالحياة

لكن الرحلات الشاقة في الأفلام الثلاثة السابقة تنطوي على الاحتفاء بالحياة التي تستمر مسيرتها على رغم كل شيء، كما نجد في أفلام أخرى.

الفيلم الياباني «الرياح تهب» Kaze Tachinu للمخرج الكبير هاياو ميازاكي، وهو من أفلام الرسوم المتحركة، يصور جانبا من تاريخ صناعة المقاتلات اليابانية ويعتبر تحية إلى أيقونة هذه الصناعة، مصمم الطائرات جيرو هوريكوشي.

لقد بدأ جيرو من القاع، عندما كانت اليابان دولة فقيرة تعاني الفقر والمرض،



كلاب ضالة- تايوان

وتدرج مع سحر الطيران الذي أسر خياله وهو طفل صغير، وكبر معه الحلم خاصة بعد أن ألهمه المهندس الإيطالي كابروني أحد كبار مصممي الطائرات. ومن خلال الحلم المشترك يحلق الإثنان ويقوم الأستاذ بتعليم التلميذ ليضع يده على مزايا التصميم الناجع. فلإصابة جيرو بقصر النظر في سن مبكرة لم يتمكن من أن يصبح طيارا، وهكذا انضم إلى قسم الطائرات في شركة هندسية يابانية كبرى العام 1927. وسرعان ما جرى التسليم بعبقريته، ونما ليصبح واحدا من أبرع مصممي الطائرات في العالم. ونجح بعد سنوات من الجد والاجتهاد في تصميم المقاتلات اليابانية التي شاركت في الحرب العالمية الثانية.

ويتطرق الفيلم بطبيعة موضوعه، إلى ما تركته النازية الألمانية من دمار، وما تسببت فيه النزعة القومية المتطرفة في اليابان من كوارث وهزائم، انتهت من دون أن يخبو الحلم أو يتوقف. وعلى رغم أجواء المنافسة التي يصورها العمل بين اليابان وألمانيا في صناعة المقاتلات، وعلى رغم أجواء الحرب العالمية فإن الفيلم مكرس أساسا لقصة حياة جيرو.

إن سجلات «كازي تاتشيني» تروي جزءا كبيرا من هذه الحياة، وتصور الأحداث التاريخية الرئيسية التي أثرت تأثيرا عميقا في مجرى حياة جيرو، الذي يعد شاهدا على مراحل أساسية من سيرة الأمبراطورية، إذ ينجو من زلزال كانتو الكبير الذي ضرب طوكيو فيما ضرب العام 1923، ثم يتعايش مع الأزمة الاقتصادية والكساد الكبير، ووباء السل، قبل أن يصبح شاهدا على انغماس اليابان في حرب ستدمر كل شيء، بدءا من البشر وحتى الآلات التي صممها.

لقد جمع المخرج هاياو ميازاكي بين المهندس جيرو والمؤلف تاتسو هوري، الذي عاش قصة كازي تاتشيني، ليخلق من جيرو، شخصية درامية تدور حولها حكاية ملحمية عن الحب والمثابرة، وتحديات العيش والإقدام على الخيارات الصائبة في عالم مضطرب، من خلال قصة الحب الكبير الذي جمع بين هذا المهندس الشاب وحبيبته المريضة بالسل الرئوي. لقد التقى جيرو مع ناهوكو ووقع في حبها، كما ازدهرت صداقات يعتز بها مثل صداقته مع زميله هونجو، وفي هذا الإطار راحت ابتكاراته تترى، على نحو حلق عاليا بعالم الطيران ومستقبله.

وقد أضفى ميازاكي على الفيلم الكثير من شخصيته العاطفية سواء كرسام أو كمخرج، متفوقا في كل ما يتعلق بمشاهد الملاحة الجوية، وهي المشاهد التي احتلت مكانا خاصا في عمله على الدوام. لكن مخرجنا يواجه تهما كثيرة، منها نظرة الحنين أو النوستالجيا إلى الماضي، وعدم معالجة الحلف الذي ربط ألمانيا النازية باليابان، في واحدة من أكثر صفحات التاريخ سوادا، بشكل أعمق.

مشاكل طاحنة

ومع الاحتفاء بالحياة يستحيل إغماض العين عما يحيطها من مشاكل أطلت علينا من كثير من الأفلام. فلا يمر على بدء الفيلم البديع «الآنسة عنف» Miss violence للمخرج اليوناني ألكساندروس أفراناس (فاز بجائزة الأسد الفضي لأفضل إخراج)، إلا دقائق معدودة حتى تقع مصيبة مدوية: طفلة لا تتجاوز العاشرة من العمر تقفز من الشرفة لتنهي حياتها. التحقيقات تكشف عن عائلة «مثالية» فوق الشكوك، تصر على أن الموضوع مجرد حادثة عابرة. لكن شيئا فشيئا، مع اقتحام الأبواب المغلقة، ندخل مناطق مظلمة، ونعرف أسرارا فظيعة يخجل المرء حتى من أن يسمعها.

نحن أمام أسرة يونانية بسيطة، تدفع الحاجة عائلها وهو رجل في الستينيات من عمره، إلى العمل كقواد لبناته وحفيداته، يأخذهن بنفسه إلى الزبائن ويتقاضى الأجر، بل ويقوم بتسجيله في دفتر حسابات أيضا، ثم نكتشف أن حفيداته وأحفاده ليسوا أحفادا بل أبناء له لأنه ضاجع أيضا ابنته الكبرى وأنجب منها، وأنه يتجه إلى مضاجعة ابنته الصغرى (14 سنة)، وعندما



جاذبية

تدرك إحدى الحفيدات أن دورها قادم للقيام بالمهمة الروتينية، تنتحر بإلقاء نفسها من الشرفة أثناء الاحتفال بعيد ميلادها، وهو المشهد الذي تبدأ به أحداث هذه التراجيديا اليونانية المؤلمة.

بدلا من معالجة الأزمة الاقتصادية التي تعصف ببلاده منذ بضع سنوات، فضل أفراناس الذي يشارك في الحراك السينمائي اليوناني الذهاب إلى تداعياتها الأخلاقية. فربّ العائلة رجلٌ يتحكم بكل صغيرة وكبيرة في المنزل، ويقرر عن الجميع وينزل العقوبات بمن لا يطيع. وهم يتقبلون ما يحل بهم من دون اعتراض. وعلى رغم أن أحداث الفيلم تترى ببرود تام، وكأن جميع شخصياته منومة، فإنه ينطوي على كمية هائلة من العنف، لكنه عنف من النوع الخبيث، فلا مشاهد صريحة عن هذا العنف حتى قرب النهاية، ولكن حضوره يذوب في الأحداث والتطورات الدرامية وفي علاقة الأفراد بعضهم ببعض، وصولا إلى الاكتشافات التي تغرق المشاهد في المزيد من الصدمة والأسى. جدران وأبواب الشقة التي يموضع فيها أفراناس كاميراه عناصر محورية في الفيلم. فخلفها يحدث المحظور، بعيدا عن أنظار المجتمع وبعيدا عن أنظار المشاهد. قبل اللحظة التي يتصدع فيها كل شيء.

والفيلم المتميز كتابة وإخراجا ينتهي بالتطهر المعروف في التراجيديا اليونانية أي بقتل «الأب - الجد» الذي تاجر بلحم سلالته وإسالة دمائه بالسكين! تبقى إشارة إلى أن ثيميس باتاو الذي قام بدور الأب حصل على جائزة أحسن ممثل، أي أن الفيلم حصل على جائزتين عن الإخراج والتمثيل.

وقد فاز بجائزة التحكيم الخاصة فيلم آخر هو «زوجة ضابط الشرطة» The Police Officer's Wife للمخرج الألماني فيليب جرونينج.

زوج وزوجته (ديفيد زيمرشيد وألكسندرا فيندر) نراهما يعيشان حياة مستقرة في منزلهما الواقع في منطقة لا نعرف عنها الكثير ولا نرى من جوارها أي شيء مهم. هو ضابط في الشرطة، تثبت تصرفاته الميدانية أن علاقته بالمهنة غير سوية. وهي تهتم بطفلتها في المنزل. في البداية، نلمس بعض الانسجام في العلاقة التي تربط الزوج بزوجته. ومع مرور الوقت نراه يعنّفها لأتفه الأسباب، مثل ذهابها إلى الفراش من دون أن تقول له «عمت مساء».

فيلم بسيط. رجل وامرأة وطفل. بلدة صغيرة. شقة عادية. أيام أحد. راحات مثالية. قصة عائلة شابة. أعمال حب لا نهاية لها تطلع معها، ومع الوقت، ما يسمى روح الحب وروح أطرافه. الأم


توم في المزرعة- كندا

تكرس جهدها لرعاية الطفل، وخلق مهاد الحب الذي يغذي روحه ويهذبها. ومع عنف الزوج ضابط الشرطة نرى كيف تغرق هذه المرأة رويدا، وكيف تبذل كل ما في وسعها لانقاذ روح الطفل، والحفاظ على نفسها لتعليم الطفل الحب. فيلم عن فضيلة الحب، فضيلة الفضول، فضيلة الفرح. وحول المناطق المظلمة في داخلنا.

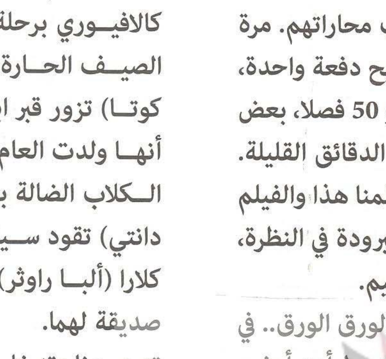
مرة أخرى، يتعلق الموضوع بما يحصل خلف الجدران، عندما يقفل الناس أبواب محاراتهم. مرة أخرى، لا يعطينا المخرج كل المفاتيح دفعة واحدة، بل يوزع أحداث الفيلم على نحو 50 فصلا، بعض تلك الفصول لا يتخطى الثواني أو الدقائق القليلة. العنصر المشترك الذي يربط بين فيلمنا هذا والفيلم اليوناني «الآنسة عنف» هو تلك البرودة في النظرة، وذلك الغوص التدريجي إلى الجحيم.

يقول المخرج فيليب جرونينج: الورق الورق.. في كل مكان حديث عن الورق.. لكني لم أعد أرغب بالمرة في صنع أفلام عن ورق.. فأنا أصور أفلاما أفضل من دون سيناريوهات. لقد فعلت ذلك. ما ينبغي تثمينه في هذا الفيلم هو بساطته. فهو ينطوي على خطين كل منهما مستقيم تماما، لكنهما يمضيان كل في اتجاه مختلف، يعملان الواحد ضد الآخر.. كيف تخلق كريستين الأم المساحة من الحب التي تتيح لروح الطفل النمو على نحو صحيح، وكيف يجتهد الأب على طول الخط في تدمير كريستين. شخص يبدع والآخر يدمر. هكذا تمضي حياتنا. والمسألة ببساطة بماذا احتفظت وقررت أن تمرر للآخرين كإنسان؟ هل تمرر الدمار الذي خبرته؟ أم تمرر الحب الذي خبرته؟ هذا هو جوهر القضية. سؤال بسيط.

لكن من المستحيل أن تجد إجابة له. ولكنه السؤال الذي يواجهنا طوال حياتنا. السؤال الجيد هو السؤال الذي لا يكون له جواب. فلم تخرج روح إنسانية في أي وقت للوجود من دون تدمير. ولم تخرج روح إنسانية في أي وقت للوجود من دون حب. إنها قضية يعرفها كل واحد منا. حول أي موضوع يدور هذا الفيلم؟ عن فضيلة الحب. وعن الطريق الطويل جدا الذي نسلكه جميعا من الطفل الذي اعتدت أن أكونه، إلى البالغ الكبير الذي أكونه في كل لحظة.

وقد منحت لجنة التحكيم جائزة أحسن ممثلة إلى الإيطالية إيلينا كوتا عن دورها في الفيلم الإيطالي «شارع كاستيلانا بانديرا» Via Castellana Bandiera. كتبت إيما دانتي سيناريو الفيلم مع جورجيو فاستا ولوسيا إيمينتي عن أول رواية صدرت لها بالعنوان نفسه العام 2009، ومثلت أحد الأدوار الرئيسية الثلاثة في الفيلم. وعلى رغم الأصل الأدبي، والخبرة المسرحية، جاء الفيلم سينمائيا بامتياز، فلا توجد «قصة» بالمعنى التقليدي، وإنما أغلب الفيلم (90 دقيقة) مجرد موقف في شارع.

يبدأ الفيلم تحت الماء في البحر أثناء قيام أسرة كالافيوري برحلة إلى الشاطئ في يوم من أيام الصيف الحارة، ثم نرى الجدة سميرة (إيلينا كوتا) تزور قبر ابنتها، الذي سجل على شاهده أنها ولدت العام 1970 وتوفيت 2008، وتطعم الكلاب الضالة بين المقابر. ثم نشاهد روزا (إيما دانتي) تقود سيارتها وبجوارها صديقتها الرسامة كلارا (ألبا راوثر) في الطريق لحضور حفل زفاف صديقة لهما.


المجهول المعلوم- امريكا

تتوه روزا وتدخل شارع كاستيلانا بانديرا في الوقت الذي تدخله سيارة أسرة كالافيوري، تقودها سميرة في الاتجاه المعاكس، وتتوقف كل سيارة أمام الأخرى في الشارع الفقير الضيق، وتصر كل من روزا وسميرة في صراع مستعر بين نظراتيهما على عدم التراجع، وكما لو كان الموقف قضية حياة أو موت، كلما مضى الوقت يزداد العناد، وعلى رغم أننا وحتى النهاية لا نعرف من منهما في الاتجاه المعاكس، أم أن للشارع اتجاهين. يتجمع السكان والرجال خاصة للفرجة على الموقف، ويراهنون على المرأة التي ستتراجع ويختلفون في مناقشاتهم، وتتحول المناقشات إلى عنف يصل إلى حد أن يبقر أحدهم بطن آخر بعنق زجاجة، وتختلف كلارا مع روزا، وتترك السيارة إلى ملهى بعيد للشباب، يحل المساء ويزحف الليل على الشارع والبيوت في الحي، ولكن المرأتين تقاومان الجوع، والنوم والعطش، والمثابرة في العناد لا تتيح طريقا لأي عقلانية حول فتح الطريق. لندرك أن الشارع المغلق ينتهي إلى هاوية، إذ تبقى سميرة داخل السيارة وتغلق أبوابها ونوافذها، فتتحول إلى مقبرة عندما ينفد الهواء وتموت. وبدلا من أن نرى الهاوية، نرى سكان الشارع وهم يهرعون لمجرد الانغماس في الفرجة.

لا يوجد للحياة حبكة معروفة، وشارع كاستيلانا بانديرا قطعة من الحياة. نحن أمام فيلم كلاسيكي الشكل، واقعي المضمون، يلخص مجتمعا، ويعبر عن رؤية شاملة للحياة، ولا يخلو من شعور عميق بالعبث.

ويحسب للفيلم واقعيته في تحليل العلاقات بين سكان هذا الشارع. وأنه – الشارع - لم يتحول إلى مسرح مصور.

للسياسة نصيب

وقد كان للسياسة نصيب في دورة فينيسيا السبعين عبر فيلم مسابقة الأسد الذهبي «المجهول المعلوم» The Unknown Known للمخرج الأمريكي إيرول موريس، الحائز جائزة الأوسكار عن فيلمه «ضباب الحرب»، وهو فيلم وثائقي عن روبرت ماكنمارا، وزير الدفاع الأمريكي خلال الفترة 1961 حتى 1968، أيام حرب فيتنام. والفيلم الجديد عن وزير الدفاع الأمريكي الأسبق دونالد رامسفيلد أحد مهندسي الحروب الأمريكية في أفغانستان والعراق، بصفته أحد أساتذة الخداع. وقد استُوحي عنوان الفيلم من مقولة شهيرة لرامسفيلد بشأن الخلاف على وجود أسلحة الدمار الشامل لدى العراق، حيث ميزها السياسي الجمهوري المخضرم بين «أشياء معروفة، وأشياء مجهولة معروفة، وأشياء مجهولة غير معروفة».

وقال موريس إنه وجد مهندس الحروب الأمريكية وقد انتهى به المطاف مصدقا لما يتخيله. وتساءل موريس «هل كان يمثل؟ هل فعلا يصدق ما يقول؟ هذا هو الغموض الذي يتمحور الفيلم حوله». واقتبس المخرج عن زوجته مقارنتها السياسي «الجاهل بما يدور حوله» بالقط شيشاير في فيلم «أليس في بلاد العجائب»، الذي «يختفي وكل ما يتبقى منه هو مجرد ابتسامة».

وبدلا من الاعتماد على طريقة الاستجواب، للحصول على بعض الأسرار التي نجهلها، ترك المخرج رامسفيلد يحكي الجزء الخاص به من الرواية على نحو لم يكن متناسقا، مما دفع إلى تسليط الضوء على بعض تناقضاته، فعند الادعاء، على سبيل المثال، بأنه لم يربط الرئيس العراقي الأسبق صدام حسين بتنظيم القاعدة، جرى دحض أقواله عن طريق عرض لقطات أرشيفية. وقد ظهر رامسفيلد ليس أقل ضبطا للنفس مما كان عليه خلال حياته، بارعا كما كان في المؤتمرات الصحافية عن الحرب، واستفزازيا بالدرجة نفسها.

وقال موريس رافضا التلميحات إلى تساهله مع موضوع فيلمه، الذي استغرق أقل بقليل من ساعتين، استخلاصا من 33 ساعة حوار وآلاف الصفحات من المذكرات التي خلفها رامسفيلد (81 عاما): «إني أراه في صورة مدمرة ومخيفة». هذا كما أكد- موريس - أن رامسفيلد لم يعجبه المنتج النهائي.

وقد تواصلت النكهة السياسية للمهرجان على نحو مباشر مع عرض فيلم «رجل الأمل» للمخرج البولندي المرموق أندريه فايدا (الذي كرم في المهرجان) والمأخوذ عن السيرة الذاتية للزعيم البولندي المناهض للشيوعية والحائز جائزة نوبل للسلام ليخ فاليسا. وأيضا على نحو غير مباشر مع الفيلم الأمريكي «نايت موفز» Night Moves وهو اسم القارب الذي استخدمته بطلة الفيلم، وإن رمز إلى ما تقوم به من أعمال، فهي من ناشطات حماية البيئة عملت مع زميل لها، وانضم إليهما جندي سابق في مشاة البحرية الأمريكية، على الحصول على مادة نترات الأمونيا التي تستخدم في تسميد الأرض الزراعية، لاستغلالها في صنع متفجرات لنسف سد كهرمائي مقام على أحد الأنهار، من أجل لفت الأنظار إلى ما تتعرض له البيئة من اعتداء فظ! وتعبيرا عن الاحتجاج على الثقافة الصناعية والاقتصاد الاستهلاكي. والفيلم يتحول قرب نهايته من الاحتجاج السياسي الفوضوي إلى العنف الفردي، عندما تسيطر عقدة الإحساس بالذنب على الناشطة، بعد أن تسبب التفجير في مقتل أحد الأشخاص، وحينها اتجه زميلها إلى قتلها.

وأيضا فيلم «أوكرانيا ليست بيت دعارة» وهو أول فيلم روائي طويل من إخراج الأسترالية كيتي جرين (عرض خارج المسابقة) تتبعت فيه نشطاء حركة فيمين النسائية في أوكرانيا وبيلاروسيا وتركيا، طارحة أسئلة حول دوافعهن، وتمويلهن الغامض في بعض الأحيان، وصراعهن مع أشخاص من قبيل فيكتور المتسلط، الذي سيطر على الحركة حتى الانتقال إلى باريس العام الماضي. وقد نشأت الحركة في أوكرانيا، وانتشرت خارجها، في مساع لتوسيع دائرة الاحتجاج ضد التمييز على أساس الجنس والاضطهاد الديني والدكتاتورية. وقد استهدفت الحركة من بين آخرين البابا بنديكت السادس عشر بابا الفاتيكان السابق والرئيس



الروسي فلاديمير بوتين.

وقالت المخرجة إن الفيلم: «قوي يتناول نساء يعترضن على القوى البطريركية. إنهن مثيرات للجدل، بالتأكيد، نتيجة تعريهن. ولكن ذلك يثير الوعي: إنكم جميعا هنا لأنكم تعرفون «حركة فيمين»، والسبب هو أنهن خلعن قمصانهن».

«السطوح» الجزائري

ولا بأس أن نتحدث هنا مجازا عن مواجهة عربية إسرائيلية عبر مشاركة فيلم كل من مرزاق علواش وعموس غيتاي بفيلميهما في مسابقة «الأسد الذهبي».

وتجدر الإشارة ابتداء إلى أن التواجد العربي الخجول تكرر هذا العام في أروقة المهرجان، فقد اقتصر إلى جوار المشاركة الجزائرية، على فيلم «مي في الصيف» للمخرجة الفلسطينية شيرين دعيبس، واختيار الممثل المصري عمرو واكد عضوا في لجنة تحكيم مسابقة «آفاق» في المهرجان، والمخرجة السعودية هيفاء المنصور في لجنة تحكيم مسابقة «الأفلام الأولى».

وفي «السطوح» عاد علواش إلى حيّ باب الواد الشعبي الذي شهد أحداث الكثير من أفلامه سابقا، مجسدا خمس قصص متقاطعة تجري أحداثها على أسطح منازل الجزائر العاصمة، وتتشابك مصائر شخصياتها خلال أحداث تمتد ليوم واحد لا غير، من الصباح إلى المساء. والفيلم بطولة ناسيما بلميهوب وعيسى شوات ومراد خان وميريام عيط الحاج، وقد صوره المخرج في أقل من أسبوعين في آخر العام الماضي. أما فيلم عموس غيتاي «آنا آرابيا» Ana Arabia فتدور أحداثه حول صحافية شابة تستكشف منطقة يعيش فيها مجموعة من العرب واليهود على حدود مدينة يافا، متتبعة حكاياتهم وأحلامهم ورغباتهم وأوهامهم. وقد عرض في المهرجان أيضا فيلم «بيت لحم» للمخرج الإسرائيلي يوفال أدلر عن فتى فلسطيني يعمل مرشدا لجهاز الأمن الداخلي الإسرائيلي (الشين بيت)، الأمر الذي يترتب عليه عواقب مأساوية.. وبينما نافس فيلم جيتاي على جوائز الأسد الذهبي عرض فيلم أدلر خارج المنافسة.



السينما قدمت أفضل ما لديها لتجميل وجه النصر

أربعون عاما بأكملها مضت على هذا الحدث العظيم، وقد كان الأمس بالنسبة لنا قريبا باعتبار أن من شاركوا في هذه الحرب، صاروا الآن شيوخا.. أي أن الحدث الذي كان حيا صار يبتعد حتى غدا تاريخا لا يذكره إلا العجائز.
نعم، حرب أكتوبر 1973، بلغت الأربعين عاما الآن.. أي أن الأطفال الذين ولدوا في هذا التاريخ صاروا آباء وأمهات وأجدادا، وأن الأفلام الاحتفائية بهذه المناسبة بدت بعيدة عن عصرنا، تحكي، مع البطولات التاريخية أن أمة انهزمت من العدو نفسه ثلاث مرات، صار عليها أن تنتصر حتى وإن استمرت الحرب ساعات قليلة امتدت توابعها إلى أيام محدودة.
هناك فارق ملحوظ بين أفلام صنعت عن حرب أكتوبر.. والأفلام الأمريكية الكثيرة العدد التي انتجت تباعا عن الحروب الأوروبية في القرن العشرين، وكان في بعضها أطراف آسيوية فلقبت بالحروب العالمية. إنها حروب طويلة الأمد، نشبت في البداية بين أطراف متحاربة، وامتدت لعام، ثم آخر، واستمرت الحرب العالمية الأولى من العام 1914 وحتى العام 1918، كما امتدت الحرب العالمية الثانية من 1939 إلى 1945، أما حرب فيتنام، فرغم إقليميتها، فإنها استمرت أيضا سنوات طويلة، حتى انسحب الأمريكيون عائدين يحملون هزيمة سياسية، ومن بعد ذلك الحروب التي خاضتها لسنوات أيضا القوات نفسها في أفغانستان والعراق.. وقد ساندت قوات أجنبية أخرى زميلتها الأمريكية، فاختلطت الدماء بين الشعوب.

محمود قاسم
ناقد سينمائي - مصر

نوعية الحروب العالمية، اختلفت تماما عن الحروب العربية الإسرائيلية، في أن الجندي الأمريكي كان يذهب غالبا للحرب التي تدور خارج وطنه ليقاتل ضد أقوام غرباء لا يحملون جنسيته، في أوروبا أو آسيا، وكان هذا الجندي غالبا ما يقع في غرام امرأة أجنبية مثل الصينية هان سوين في فيلم «الحب عالم رائع» (1955)، والإيطالية كاترين في «وداعا للسلاح» (1957)، وفي هذه الأفلام هناك وقائع حقيقية يعاد تجسيدها على الشاشة، وترصد ميزانيات ضخمة لأفلام عن «هل تحترق باريس»، و«معركة بلجيكا» و«بيرل هاربر» و«أطول يوم في التاريخ»، بل لا مانع أن تكون الكوميديا مجالا مفضلا للعشرات من أفلام الحرب، على رغم أن المعارك ودماءها، ودمارها لم تكن أبدا مبعثا للسخرية لكنها السينما، وهذا أمر غير معروف في الأفلام العربية عن الحروب التي دارت في الشرق الأوسط.
حرب أكتوبر استغرقت ساعات، أو أياما قليلة، والحدث واحد تقريبا، أن جيشا مهزوما قام بخدعة عسكرية، من ناحية اختيار الطريقة والوقت، وتمكن من فرد معابره، وإطلاق نيرانه وخراطيم المياه، كي يفاجئ العدو الذي كان في حالة استرخاء، وتمكن هذا الجيش من الوصول إلى الضفة الشرقية، وقام بأسر قواد من جيش العدو، وتمكن لمسافة ما من المنطقة التي وصل إليها.. ثم اختلفت الأمور مع حدوث الثغرة، ودخلت مصر مع إسرائيل في مباحثات عسكرية، لم تتوقف إلا من خلال زيارة رئيس الدولة إلى الكنيست، وعقد معاهدة سلام لا تزال مثار جدل حتى الآن بين رفض وقبول.
في أغلب الأحيان، كانت هذه الحرب تسمى بانتصار العبور، أي أن أهمية هذا النصر هو في قدرة الجيش على عبور ممر مائي هو قناة السويس، وهو إعجاز عسكري لم يحققه الجندي المصري من قبل، لكنه فعل ذلك بكفاءة، ومهارة، و«عبر» فكان يستحق أن يكون منتصرا، ويجب أن نفهم هذا المعنى الآن، ونحن نحتفل بمرور أربعين عاما على هذا الحدث، وقد صار تاريخا.



مشهد من فيلم «حائط البطولات»

نقاط التشابه بين الفيلم الحربي، سواء كان عالميا أو محليا، أنه يتحدث عن «انتصار» جيش في معركة ما، إنه مصنوع لتمجيد الجيش المنتصر، وتقدمه الدولة ليمثل لحظة «مجد»، فمصر لم تجرؤ أن تقدم فيلما عن العمليات العسكرية في يونيو 1967، لأن الجيش لم ينتصر، لكنه في الذكرى الأولى لنصر أكتوبر، كانت هناك أربعة أفلام عرضت دفعة واحدة، في أكتوبر العام 1974، عما حققته القوات المصرية قبل سنة، هذه الأفلام هي «الرصاصة لا تزال في جيبي» لحسام الدين مصطفى، و«الوفاء العظيم» لحلمي رفلة في 6 أكتوبر 1974، ثم «بدور» لنادر جلال في 14 أكتوبر 1974، و«أبناء الصمت» لمحمد راضي، في 11 نوفمبر 1974.

والسمة الغالبة في أفلام الحرب، أنها تتكلم عن المنتصرين من البشر، ماذا وراء الجنود الأبطال، من قصص حب، وطموح، وجميعهم من الشباب، هم الذين سوف يحصدون ثمار هذا الانتصار، كما أنهم الذين قضموا حصرم الهزيمة، وذاقوا مرارتها، صار عليهم اختراق نيران الحرب، وركوب المعابر، وتحطيم خط بارليف، ثم العودة إلى مدنهم وقراهم، من أجل تسوية أمورهم المدنية، التي ما كانت لتسوى إلا من خلال النصر، مثلما حدث للمواطن محمد الذي سخر ركاب القطار منه، وهو عائد إلى قريته في «الرصاصة لا تزال في جيبي»، عقب هزيمة يونيو، ثم رحبوا به بكل سعادة باعتباره بطلا، حين ركب القطار نفسه عائدا من انتصار أكتوبر.. لقد عاد كي يسوي أيضا حساباته مع عباس الذي اغتصب حبيبته، اغتصاب إسرائيل لأرض مصرية في يونيو 1967.

جاءت هذه الأفلام بمنزلة احتفالية في العيد الأول لنصر أكتوبر، وذهب الناس ليشاهدوا كيف انتصرت جيوشهم، وأبطالهم على الشاشة العريضة، وكانت كلها أفلام عن الحرب، والمعارك، وشاهد الناس أرض الفيروز عند تحريرها، واستعادتها، وكان فيلم «الرصاصة لا تزال في جيبي»، هو الأكثر اهتماما بالمعارك الحربية، وقد استعين بخبير أجنبي في المعارك، وكان هناك فيلمان مأخوذان عن نصوص أدبية، أحدهما للمخضرم إحسان عبدالقدوس، أما «أبناء الصمت» فهو عن عمل للشاب (آنذاك) مجيد طوبيا. وقد قلت الاحتفاليات بشكل ملحوظ في الأعوام التالية، وذلك لعدة أسباب، منها ابتعاد الزمن، ومنها أن الأفلام الأربعة الأولى قد قالت ما لديها، وأنها سجلت النصر، والبطولات والعمليات العسكرية، فالحرب دار أغلبها عند المعابر، حول جنود منهزمين نفسيا على الأقل، فشاركوا في الحرب، عاد أغلبهم منتصرا، ورجع البعض مصابا، أو لعله لم يرجع، وظلت روحه عالقة بالنصر، وبقي جسده للأبد في أرض المعركة.

في الخامس من أكتوبر 1975 عرض فيلم «حتى آخر العمر»، لأشرف فهمي، وبدأت الحرب تظهر في خلفيات أحداث أفلام عديدة، وكان الضباط، والمحاربون هم الشخصيات الرئيسية في أفلام منها «الحب تحت المطر» لحسين كمال 1975، «الكرنك» لعلي بدرخان 1975، «لا وقت للدموع» لنادر جلال 1976.

إلى أن عرض فيلم «العمر لحظة» لمحمد راضي في 3 أكتوبر 1978، وهو المخرج الذي ارتبط اسمه دوما بأفلام الانتصارات، وحرب أكتوبر، وهو الذي لم يهنأ بعرض فيلمه الأخير «حائط البطولات» الذي أخرجه العام 1999، ومنع لأسباب سياسية، وربما عسكرية، أخذ «العمر لحظة» عن رواية ليوسف السباعي، أبرز كاتب اهتم بتقديم رواية جديدة كلما صار هناك حدث فاصل في تاريخ مصر المعاصر، مثل قيام ثورة يوليو، وعدوان 1956، وبناء السد العالي، والوحدة ثم الانفصال بين مصر وسوريا، وعدوان يونيو 1967، وبالطبع عبور أكتوبر.

أي أن «العمر لحظة» هو العمل الأدبي المكتوب خصيصا لتمجيد انتصار أكتوبر، الذي تحول إلى فيلم، وذلك باعتبار أن أقصوصة «الرصاصة لا تزال في جيبي» كانت عن هزيمة يونيو، وهي تبيان للرحلة التي قام بها جندي، هربه أهالي سيناء المحتلة، وأعادوه إلى الوادي، وهي منشورة في «كتاب اليوم» قبل حرب أكتوبر، وعندما تحولت إلى فيلم شارك في كتابته رأفت الميهي كان لابد من إضافة النصر.

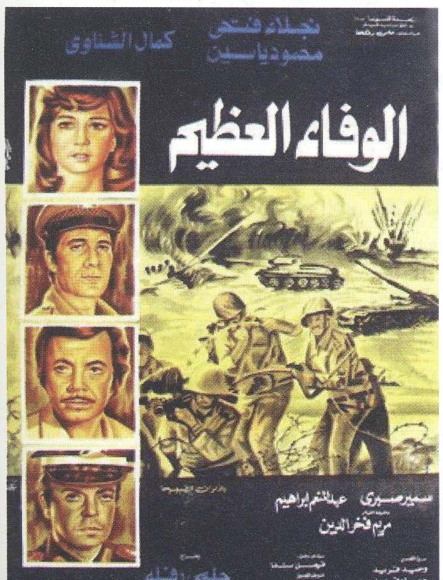
«العمر لحظة» فيلم عن الهزيمة، والنصر، ويرى أن مصر لها أعداؤها في الداخل والخارج، وأن هناك الكثير من الانتهازيين لعبوا على نغمة الانتصار، منهم رئيس التحرير المنافق، في مقابل مقاتل أصيب، وكلا الرجلين كان لهما دور في حياة صحافية.

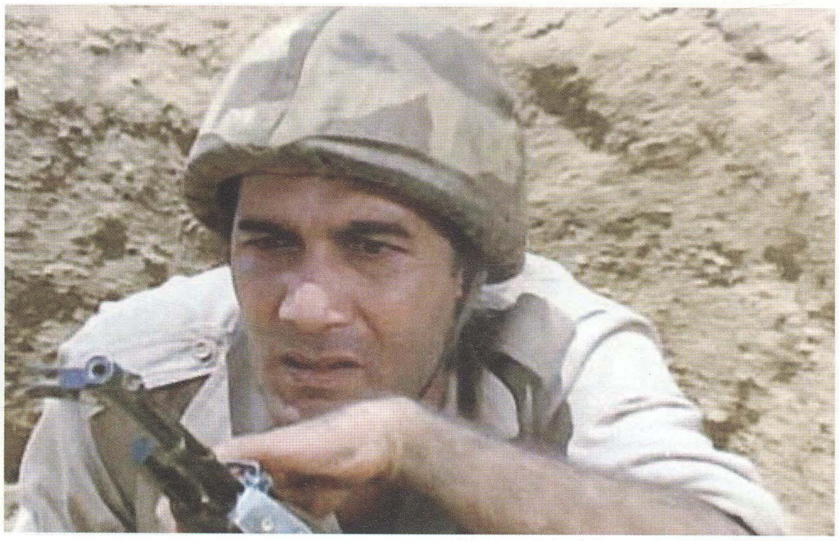
وما لبثت الحرب أن صارت تاريخا.. مر الزمن عليها.. وفي فيلم «سواق الأتوبيس» لعاطف الطيب التقى أصدقاء «القروانة» ذات مساء من أجل مساندة زميلهم حسن الذي تعرض لأزمة مالية واجتماعية.. كما رأينا هذه الحرب في أفلام من طراز «وضاع حبي هناك» لعلي عبدالخالق.

نعم، مع مرور الزمن، وحتى الآن، صارت حرب أكتوبر تاريخا، وقد رأيناها بوجهة نظر مغايرة في فيلم «كتيبة الإعدام» لعاطف الطيب 1989، من خلال ما حدث في الثغرة بالسويس، وقيام شخص بسرقة مرتبات العسكريين، وما أكبر هذا المبلغ، حتى صار من كبار رجال الانفتاح، ذلك النظام الاقتصادي الذي قام عقب الحرب مباشرة، ثم ظهرت الحرب في أفلام أخرى لعل أشهرها «أيام السادات» لمحمد خان 2002 باعتبارها من أبرز إنجازاته، وهنا رأينا لأول مرة شخصية عاطف السادات الضابط الشاب الذي دفع حياته مع الدقائق الأولى للطلعات الجوية في الحرب.

بعد أربعين عاما.. ما هو حصاد السينما المصرية، من ذلك الحدث المهم، الذي يعتبر مفخرة العسكرية العربية، التي ترى أنها انتصرت نصرا حقيقيا، مع العبور.. أولا، هناك ملحوظة مهمة للغاية، فكل هذه الأفلام كانت عن الحرب، عن العبور، من دون أي ذكر، أو تركيز على القادة الذين حققوا النصر، لقد ظهرت صورة السادات في بعض الأفلام، وهو يقلد بعض القادة الأوسمة والنياشين، لكن كان هناك تعتيم ملحوظ على أبطال حقيقيين لهذه الحرب، خاصة الفريق سعد الشاذلي الذي كان رئيسا للعمليات، وهو المسؤول عن وضع خطة النصر، والكاتب كان أحد الجنود الذين سمعوا الكثير عن بطولات أثناء الحرب، ونحن في الجبهة، كما أن السينما تجاهلت أن تقدم فيلما عن أحد هؤلاء القادة ومنهم المشير أحمد إسماعيل، والمشير الجمسي، والفريق أحمد


حسين فهمي في مشهد من فيلم «الرصاصة لا تزال في جيبي»







بوستر فيلم «أبناء الصمت»

بدوي، وغيرهم، وذلك أسوة بما قامت به السينما الأمريكية من تقديم أفلام عن ماك آرثر، وجون كنيدي، وباتون وأيزنهاور وغيرهم.

أهم ما في هذه التجربة هو: هل قدمت السينما هذا النصر بما يليق به؟ فمع كل سادس من أكتوبر، يرى الناس الأفلام نفسها على شاشات التلفزيون والفضائيات، مما يثير الملل، وفي أذهانهم أن هناك عشرات، بل مئات الأفلام الأمريكية عن الحرب العالمية، وأنه لا يزال حتى الآن تعرض أفلام جديدة من آن لآخر دارت منذ سبعين عاما وأكثر.

زمن الحرب، هو الذي حدد نوعية هذه الأفلام، باعتبار أنه حسب الزمن، قدمت السينما أفلامها، فكاتب السيناريو الذي يكتب فيلما، عليه أن يضع في تصوره أن الفترة الزمنية قصيرة، على طريقة الأفلام التي تدور أحداثها في يوم واحد أو اثنين على الأكثر، على غرار «لقاء قصير» الذي أنتج في بريطانيا، ومصريا عدة مرات، لذا، فإن هناك شخصيات متعددة، لكل منها قصة في مكان ما في هذه الأفلام، هناك مثلا عدد من الجنود في فيلم «أبناء الصمت» جمعت بينهم الملاجئ وساحات الحرب، هناك «شلبي» الفلاح القادم من طين الدلتا للقتال في سيناء، ومحمود السويسي العامل في الزيتية الذي هاجرت أسرته إلى مديرية التحرير مع مليون مواطن نزحوا بعد عدوان يونيو.

وبمقارنة الشخصيات التي ظهرت في هذا الفيلم، نجد أنها تكررت في العديد من الأفلام الأخرى عن الحرب نفسها، ملاجئ الجنود، والفصائل، بها شباب، ضباط، وجنود، يمثلون شرائح من الحياة، والمجتمع، كلهم ظللت عليهم الهزيمة، ولهم هدف واحد، هو إعادة الكرامة إلى الوطن، والتعامل مع الحرب، باعتبار أن النصر سيعيد لهم مكانتهم ويحقق لهم طموحاتهم، رأينا هذا في كل الأفلام، وقد كانت الحرب ملتقى لأطراف كانت بينهم خصومة، فتصالحوا مع النصر، أي أن ما حدث قد شهد حالة من التطهر، مثلما رأينا في «بدور» و«الوفاء العظيم». أما الشخصية الأساسية في «أبناء الصمت» و«العمر لحظة» فهي متشابهة،

ذلك الصحافي الانتهازي، رئيس التحرير، الفاسد، وهو متزوج من امرأة مناضلة، تقوم بزيارة الجبهة، وله عشيقة يعيش معها مستمتعا بعيدا عن وطن في حالة حرب، هو أحمد راجي الذي تقدم في السن، يعاني من روماتيزم في ركبته اليسرى، زج به في الزنازين لأسباب سياسية، وهو لا يريد العودة إلى المعتقل، فاستكان ورضي بأن يكون مجندا لأي أمر من أوامر السلطة في مواجهة المحررين الشبان الثائرين على وضع الجريدة.

هذا الصحافي هو الشخص الوحيد الذي يمكنه أن يلعب دورا سياسيا في الفيلم، حيث إنه ممنوع على العسكريين الانتماء أو التعامل في السياسة أو التحزب، ولذا، فإن جميع العسكريين في الفيلم عليهم تنفيذ الأوامر فقط بعيدا عن السياسة، سواء كانوا معارضين أو غير منتمين سياسيا قبل التجنيد.

وهناك شخصية مشابهة في فيلم «العمر لحظة» للمخرج نفسه، جسده أحمد مظهر، صحافي كبير لديه عشيقة، وهو رغم منصبه الحساس، فإنه يعيش في عالمه الخاص، بعيدا عن معاناة الجنود الذين سيشتركون في الحرب.

تشابه شخصية الصحافي في الفيلمين يؤكد أن سوس التكرار بدأ ينخر في قصص هذه الأفلام، هذا الصحافي وصل إلى أعلى حالات اليأس والإحباط تبعا



للمواقف السياسية القديمة التي وقفتها الأنظمة الحاكمة قبل أن يصبح رئيس تحرير.. هو لا يبالي إلا بإشباع نزواته، وأن يحصد من وظيفته أكثر ما في الإمكان، كأنه لا يعيش في وطن، والصحافي في «العمر لحظة» يكتب مقالات تدعو إلى اليأس، وبعث الإحساس بالهزيمة عقب هزيمة يونيو، إلا أن زوجته تقوم بدور إيجابي، فهي تتطوع للعمل في أحد المستشفيات، وهناك تتعرف على المقاتل محمود، المصاب أثناء العمليات، الذي يعاني هو الآخر في حياته الزوجية، وهذه المرأة (نعمت) تتولى رعاية المجندين المصابين، وتحمل رسائلهم إلى ذويهم، وتسعى للمشاركة في حل مشكلاتهم، تسافر إلى الجبهة وتكتب تحقيقات صحافية عن المعارك المتلاحقة بين الجيش المصري والإسرائيلي، ثم تقوم حرب أكتوبر، ويدفع محمود حياته فداء لوطنه. وتواصل نعمت رسالتها مع ابنته.

سرعان ما مر أربعون احتفالا على حرب أكتوبر، وتبقى هذه الساعات مشرقة للغاية في حياة المصريين، وقد حاولت السينما أن تذكرنا دوما أن النصر لم يأت بسبب القتال في الميدان فقط، والعبور إلى شرق القناة، لكن كانت هناك مؤسسات عسكرية لعبت دورا في الخفاء، كان من الواجب كشفه بعد أن قالت الحرب كلمتها، حيث أخرجت أجهزة الاستخبارات العامة والحربية بعض ملفاتها، حول التجسس الذي لعب دورا ايجابيا أو سلبيا في حرب أكتوبر، هناك جواسيس لعبوا ضد أوطانهم في أفلام مثل «الصعود إلى الهاوية» و«فخ الجواسيس» و«بئر الخيانة»، و«إعدام ميت»، وهناك عمليات تجسس كانت لمصلحة الوطن. هذه النصوص حولت إلى روايات وقصص قصيرة، ومسلسلات إذاعية، وأيضا مسلسلات تلفزيونية، وأفلام سينمائية رأينا من خلالها جانبا مشرقا من أسباب النصر.. وقد عزفت هذه الأفلام على بطولات مصرية سرية، وراح الناس يشاهدونها على الملأ، فصارت للنصر نشوته الأكثر حضورا من أفلام المعارك الحربية.

صدمته قسوة الحرب وخذلته الشيزوفرينيا

راقص الباليه الكوني فاسلاف نيجينسكي



منذ سنوات عمره المبكرة أدرك راقص الباليه الروسي فاسلاف نيجينسكي أن الرقص رمز ولغة لتوصيل الحقائق الروحية، وأن مهمة الراقص - المصمم هي البحث عن شخصية الإنسان في زمنه، وهي القوة الدافعة التي بدأ بها الرقص الحديث. وسيكون عليه أيضا إيجاد أسلوب بشرط ألا يكون تمثيليا، ولا غير مسرحي، لا واقعيا ولا مبتعدا عن الحياة، وله أن يبتكر شخصيات عجيبة من السحر، وأن يخلق خيالا حركيا مفعما بالقوة الدرامية، فراح يكتب بحركات جسده الطيّع قصة حياة الإنسان، ليست حياته هو وحده، بل حياة أبناء جيله، والأشخاص الذين عاش معهم، وبينهم. وخلال مسيرته الفنية - على الرغم من قصرها - كان يشعر أنه مواطن عالمي، وان عليه مسؤولية أن يكون رائدا لا تابعا، مبتكرا لا مقلدا، أن يكشف لا أن يكرر، أن يصدم الجمهور ويثيره، ويستفز ذائقته الجمالية، ويجعله ينسى كل ما رآه من باليهات سابقة.

علي عبد الأمير صالح
كاتب ومترجم - العراق

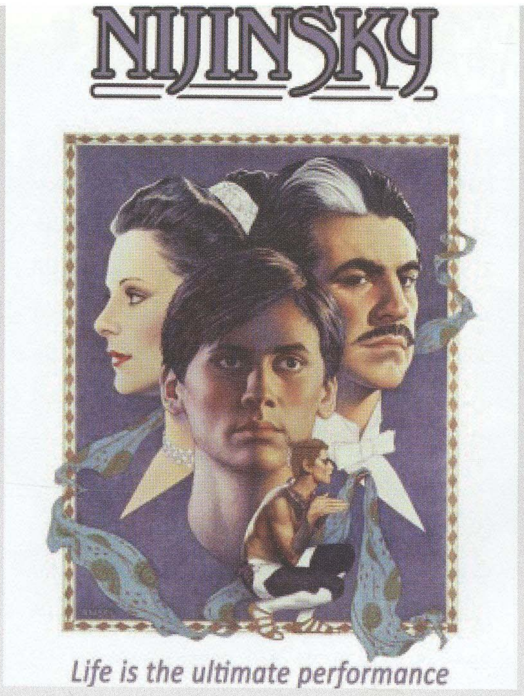
يتمتع نيجينسكي بموهبة فريدة، وخلاّقة، ترش بلهيب شعلتها المقدسة كل من يريد الاطلاع على منجزاته الفنية الباهرة، ومرونته الجسدية الخارقة، وحيويته، وعبثه، ومغامراته. وهذه كلها تجعلك تشعر أنكَ أمام سحر حقيقي، لم تألفه من قبل، ولم يخطر لك على بال. تشعر أنكَ أمام «أكزوتيكا» حقيقية استقت إلهامها من فنون الشرق، وأضافت إليها مسحات من الحداثة، وغلفتها بالأسطورة والخيال والموهبة الخلاقة.

لكننا قبل أن ننهمك في الحديث عنه شخصيا، وعن مسيرته الفنية، دعونا نعود قليلا إلى الوراء، ونتحدّث بعض الشيء عن الباليه.

الباليه (Ballet) شكل من أشكال الأداء المسرحي يقوم على تقنيات الرقص التعبيري ترافقه الموسيقى والإيماء والمشاهد المسرحية.

أما فن الباليه الروسي فقد بزغ على يدي الراقص ومصمم الرقصات المبدع ماريوس بتيبا Marius Petipa (1822 - 1910)، الذي دمج المدرستين الإيطالية والفرنسية في مدرسة واحدة عُرفت باسم «الباليه الروسي». فقد حافظت روسيا على مكانة الباليه إبان القرن التاسع عشر، وأصبح بتيبا رئيسا لمصممي الرقصات في فرقة «الباليه الروسي» الإمبراطورية. أما ميخائيل فوكين Fokine، فقد دعا إلى تعبير أقوى وأكثر أصالة في التصاميم والمَشاهد والثياب، وحقق أفكاره بواسطة فرقة «الباليه الروسي» التي أسسها سيرغي دياغيلف (1872-1929). وكان فوكين المصمم الرئيس للرقصات، والراقص الأول فيها. وبلغ ذروة تألقه وإبداعه من خلال تصميم رقصات الباليه تلو الباليه لمؤلفين موسيقيين ذائعي الصيت من مثل ريمسكي كورساكوف ورائعته (شهرزاد)، وسترافنسكي في (طائر النار) و(بيتروشكا). كما تعاون فوكين مع فنانين مختلفين شهيرين من أمثال الرسام بابلو بيكاسو، ومصمم الباليه الراقص بالانشين، وقد اقترن الباليه الروسي بالتجديد والإثارة وحافظ على شهرته ردحا طويلا من الزمن.

وأدهش دياغيلف المجتمع الباريسي بفن الباليه الروسي من خلال تقديمه مجموعة من الحفلات والعروض الناجحة التي نظمها، وقدّم فيها أعمالا من الباليه الروسي؛ وكانت فرقته تضم مجموعة



بوستر فيلم يحكي قصة حياته

من الراقصين والراقصات المتميزين، الذين نشروا شهرة الباليه الروسي في أرجاء العالم كلها.

ومن هؤلاء الراقصين الاستثنائيين فاسلاف نيجينسكي (1890 – 1950)، الذي يُعدُّ واحدا من أشهر الراقصين الروس في بداية القرن العشرين. فقد كان بوسعه أن يسحر مشاهديه ويأسرهم (إن جاز التعبير) براعته الفنية الفائقة التي لها صلة مباشرة بميزاته التي يصوغها من خلال عبقرية خياله. ومع أن مسيرته كراقص باليه ومصمم رقصات الباليه كانت قصيرة الأمد (بين سنتي 1908- 1919)، غير أنه ظل رمزا من رموز الإنجاز الفني الإنساني.

ولد نيجينسكي في كييف (يومذاك كانت أوكرانيا جزءا من الإمبراطورية الروسية) في سنة 1889 أو 1890 (التاريخ غير مؤكد) لأبوين مولودين في بولونيا، إليانورا وتوماس، وكلاهما يمتهنان الرقص، وكان يرافقهما وهما يقدمان عروضهما في دور الأوبرا، وصالات الموسيقى، والمسارح الصيفية، والمدرجات الرومانية. كان أداء نيجينسكي الفني مثيرا للإعجاب. لكن ظهوره على خشبة المسرح أكثر من أي شيء آخر، وقدرته على تقمص الأدوار المختلفة التي كان يؤديها، هي التي جعلت منه راقصا ساحرا، يخلب الألباب. وكان بحق وحقيقة يتحلى بموهبة فذة تعلن عن مهارته الفائقة وقدرته على أن يظهر خلال وثباته كما لو أنه معلق في وسط الهواء.

تدرّب في «مدرسة الباليه الإمبراطورية» في سان بطرسبورغ تحت رعاية القيصر (وهي المدرسة التي تخرج فيها من قبل كل من: ميخائيل فوكين، وأنا بافلوفا، وتمارا كارسافينا، وجورج بالانشين، وألكسندرا دانيلوفا)، وتخرج فيها سنة 1908 بدرجة امتياز، وبعدها ببضعة شهور أصبح من راقصي الباليه البارزين، وفي هذه الحقبة التقى سيرغي دياغيليف. وفي صيف 1909 أخذ دياغيليف مجموعة من الراقصين والراقصات الروس إلى باريس لقضاء موسم قصير هناك، حيث أدى فاسلاف أدوارا رئيسة في باليهات فوكين (جناح آرميد) وبتأليف موسيقي من نيكولاي جيريبنين، و«الفتيات الهيفاوات الرشيقات Les Sylphides»، و«الأمير إيغور»، و«كليوباترا»، بتأليف موسيقي لأنطون آرينسكي وموسيقيين آخرين. هذه الباليهات استقت إلهامها من «الاستشراق»، وصُدم جمهور الباليه وغمره السرور معا حينما شاهد رقصات باليه تستند إلى تقاليد الرقص في آسيا، وبلاد فارس، واليونان القديمة. وكان نجاح نيجينسكي لافتا، وبخاصة عندما أدى دوره المعبّر في رقصة لشخصين في باليه «الأميرة النائمة» الذي وضع له الموسيقى تشايكوفيسكي. وحينما سافر ثانية في موسم 1910، أدى دوره في باليه «جيزيل Giselle»، كما شارك في باليه فوكين «كرنفال»، وباليه «شهرزاد» الذي استند إلى سمفونية شهيرة لريمسكي كورساكوف. وكان أداؤه في باليه «بيتروشكا»، الدمية المتحركة، يكشف بصورة لافتة قدرته على تقمص أدوار الشخصيات التي يؤديها. وكان اشتراكه في الرقص مع تمارا كارسافينا، العضوة في مسرح مارينسكي، أسطوريا، وقد أُطلق عليهما تسمية: " أفضل قدوتين في فننا المعاصر ". ولقيت الفرقة مديحا منقطع النظير بفضل موسيقاها، وديكورها، ورقصها، وأصبح نيجينسكي معبود الجماهير. وعندما رجع إلى سان بطرسبورغ صرفته فرقة «المسرح الأمبراطوري» من الخدمة، عندما رفض لبس بنطلون رياضي قصير فوق فخذيه في ظهور له مع تمارا كارسافينا في باليه «جيزيل». وبعدها قرر دياغيليف أن يجعل من الغرب مقر إقامة فرقته الدائم. وبين سنتي 1911 و1913 لاقت فرقة دياغيليف (الباليه الروسي) حماسة كاسحة في كل أرجاء أوروبا. رقص نيجينسكي «طيف الوردة»، وبتشجيع من دياغيليف قام بأولى محاولاته كمصمم رقصات. ففي سنة 1912 صمم رقصات باليه «تمهيد لما بعد ظهيرة فون» ورقص فيه. في هذا العمل يتلصص كائن يعيش في الغابة على حورية تستحم في جدول، يطاردها، يقبض عليها، يفقدها، ومن ثم يواسي نفسه بوشاحها. وفي الحال أمسى الباليه ذائع الصيت، مع أنه وُصف بكونه «بذيئا ووحشيا». بيد أن فنانين وكتابا عديدين دافعوا عنه، ومن بينهم أوغست رودين، وأوديلون ريدون، ومارسيل بروست (صاحب رواية [البحث عن الزمن المفقود]). وفي سنة 1913، وبينما كان نيجينسكي لا يزال راقصا بارزا، صمم رقصات باليه «تتويج الربيع» الذي وضع له الموسيقى إيغور سترافنسكي، وتركز ثيمة هذا الباليه على فتاة شابة تنذر نفسها للرقص، وتظل ترقص حتى الموت. ثيمة هذا الباليه، وموسيقى سترافنسكي الصعبة، فضلا عن النزعة المبتذلة لكوريغراف نجينسكي أدت جميعها إلى حدوث ضجة مدوية، لم تلقَ استحسانا من دياغليف، على ما يبدو. وفي سنة 1913 قدم أيضا باليه «لعبة القمار»، وفي سنة 1916 صمم رقصات باليه «تل أولينشبيكل» (وهي شخصية هزلية ألمانية، اشتهرت بخدعها وألاعيبها، عاشت في القرن الرابع عشر الميلادي، أشبه بشخصية جحا وعلي الزيبق في تراثنا العربي). وهذه الباليهات الثلاثة أثارت جدلا واسعا، لأنها كسرت القوالب التقليدية للباليه الكلاسيكي، وصار بإمكان الجمهور أن يشاهد اتجاها مستقبليا جديدا للرقص الحديث. وظل رقصه في هذه الباليهات استثنائيا، وفي هذا الصدد علّقت ماري رامبرت التي عملت مع نيجينسكي بطريقة الموسيقي السويسري جاك – دالكروز، قائلة: «يوجه إليك الآخرون سؤالا مفاده هل أن قفزته عالية كما توصف دوما. وأنا أرد عليهم: لا أدري كم ترتفع وثبته عن الأرض، لكنني أعرف جيدا أنه كاد يقترب من النجوم. فمن ذا الذي يراقب الأرض عندما يرقص نيجينسكي؟ إنه ينقلك حالا إلى عوالم عليا بفضل النشوة الغريبة الناجمة عن طيرانه في الهواء».

خلال حقبة قصيرة من مسيرته الفنية، أضحى نيجينسكي فنانا كبيرا، وممثلا استثنائيا، لا بل



ولد نيجينسكي في مدينة كييف وتدرب في مدرسة الباليه الامبراطورية في سان بطرسبورغ

نجما عالميا ؛ لم يكنْ فنانا شديد الواقعية، شأنه شأن أي فنان كلاسيكي. «لم يكن نيجينسكي يسعى إلى وصف أفعال وإيماءات طراز معزول من الشخصيات التي كان ينتحلها، بل يصف روح أو جوهر كل أنماط تلك الشخصية»، إذا اقتبسنا ما قاله مؤرخ الباليه سيريل بيومنت. نعم، كان فاسلاف نيجينسكي راقصا ذا مهارة فنية فائقة لا سابق لها. وتصف شقيقته مصممة الرقصات برونيسلافا نيجينيسكا، في مذكراتها، ظهوره الباريسي في باليه «جناح آرميد» الذي صمم رقصاته ميخائيل فوكين: «كان يرمي جسده إلى ارتفاع هائل، ويميل إلى الخلف، ساقاه ممدودتان، يشبك ساقيه ويفتحهما بتتابع سريع، وببطء يدير ساقيه على صدره، وبقوّس صدره، ويخفض ساقا واحدة، ويحافظ على وضع الأرابيسك (يمد إحدى ساقيه أفقيا إلى الوراء، ويمد إحدى ذراعيه إلى الأمام أو الأعلى، أما الذراع الأخرى فيمدها إلى الوراء) في الهواء. وبرقة وهدوء، في هذا الأرابيسك الخالص، يهبط نيجينسكي إلى الأرض، من خلفية المسرح، مع وثبة واحدة، مع تقاطعات للساقين وفتحهما بتتابع سريع، يطير إلى الجناح الأول».

أما الجمهور فيتنهد، هكذا تقول شقيقته برونيسلافا، لأنه لم يشاهد أحد من قبل راقصا يفعل أشياء كهذه. ومع أن فن الباليه كان في حالة انحطاط على مدى نصف قرن من الزمن، فإنه كان مزدهرا في روسيا. أما باليه الذكور فقد كان ميتا في أوروبا، وها هو ذا نيجينسكي قد برز إلى الأضواء وأعاد الحياة والثقة إلى جمهور هذا الفن الرفيع، البعيد عن الابتذال، والنمطية. لقد آمن نيجينسكي بقول ثيوفيل غوتييه: «من الضروري أن يكون الباليه غير معقول على الإطلاق أذا أردنا له أي قسط من المعقولية». وهكذا أخذ نيجينسكي الباليه إلى الحداثة، وصدم أفق انتظار الجمهور الذي أدمن الباليه الكلاسيكي الباعث على الملل.

وبعد أن أثبت نيجينسكي جدارته في الرقص، بدأ مرحلة جديدة من مراحل نشاطه الفني. فبين سنتي 1912 و1913 صمم ثلاثة باليهات هي: «تمهيد لما بعد ظهيرة فون (أحد آلهة الحقول والقطعان عند الرومان)»، و«لعبة القمار»، و«تتويج الربيع» هذه الباليهات لا تشبه البتة ما كان يُسمى سابقا «باليه». فالأشكال الثلاثية الأبعاد لفن الباليه الأكاديمي، المحبب إلى القلب، والنبيل، والأوضاع الخمسة للسيقان والأذرع، الأقدام المقلوبة إلى الخارج: أمستْ كلها شيئا من الماضي، وبتوجيه وإدارة من نيجينسكي، تحرك الراقصون بصورة جانبية، شرّحوا الهواء كالشفرات (تمهيد لما بعد ظهيرة فون)، أو انحنوا إلى الأمام، قرعوا بأقدامهم على ألواح الأرضية (تتويج الربيع). كانت طريقة التناول تحليلية، والمظهر «قبيح»، والعواطف مزعجة. من بين هذه الأعمال الثلاثة، «تمهيد لما بعد ظهيرة فون» هو العمل الذي بقي خالدا حتى الآن، ومن خلاله استطاع نيجينسكي أن يأخذ الباليه إلى الحداثة. أحدثت تلك الباليهات الثلاثة ضجيجا واضطرابا عندما قُدمتْ أول مرة. أما باليه «تتويج الربيع le sacre du printemps» فقد أحدث شغبا في مسرح الشانزلزيه في باريس، وتطلّب استدعاء الشرطة، لأنه تضمن إيحاءات جنسية رفضها المجتمع الباريسي يومذاك.

وفي باليه «شهرزاد» الذي قدّمه سنة 1910 مثّل نيجينسكي دور «العبد الذهبي»، الذي اتخذ صفات جنسية، إذ ظهر على خشبة المسرح، وجسمه مطلي بطلاء أسمر، ويبتسم ابتسامة عريضة، وتكسوه اللآلئ. وكان دوره في هذا الباليه يمتاز بالغرابة، والخنثوية، والاستعباد، والعنف. أما خارج المسرح فكان يبدو غريبا، دخيلا، وكان له وجه مغولي، وعظام وجنتيه بارزة، وكانت عيناه مائلتين (في المدرسة كانوا يسمونه «الياباني الصغير»). أما ما يتعلق بشخصيته فقد كان نيجينسكي شديد الحضور والفعالية على خشبة المسرح، بينما هو على العكس من ذلك خارج المسرح: كان ساذجا، خجولا، منطويا - يكاد يكون شاحبا.

على أي حال، كان جليا في الأقل أن نيجينسكي في المرحلة الأخيرة من مراهقته لم يكن كالغلمان الآخرين. ففي الثامنة عشرة، وخلال موسمه الأول في «الباليه الإمبراطوري»، توقف عن الرقص ذات ليلة وسط المشهد الأول **pas de trois** من «بحيرة البجع» وشرع ينحني مرارا للجمهور بينما كانت الأوركسترا ما تزال تعزف ألحانها. إذا كان نيجينسكي غير مستقر وقتذاك، فإن الشهرة التي بدأت تغلف اسمه فيما بعد ربما ضاعفت من عدم استقراره. وإذا كان قادرا على أن يحقق شهرته في تلك الحقبة الزمنية، فما التأثير على هذه الغلام الهادئ الذي، بعد مرور عامين، على ظهوره الأول مع «الباليه الروسي»، بدأ الباريسيون يشيرون إليه كونه **le dieu de la danse** (إله الرقص)؟ هذا



اللقب تكرر مرات عدة في يومياته المثيرة للجدل. في الحقيقة، راح هذا اللقب - الوهم يسيطر على ذهنه طوال ما تبقى من سنوات حياته.

إن الشيء الأكثر غرابة بالنسبة إلى الناس الذين كانوا يعرفون نيجينسكي بالغا هو عجزه الاجتماعي. فعندما يُخاطب، كان يدير رأسه باختلاس وقلما يتحدث إلى أحد، وبحسب أغلب التقارير، كان انطوائيا بصورة لافتة. في الحفلات يبقى صامتا وساهما. وحتى زوجته، التي كانت شديدة الحرص على سمعته، تعلن صراحة أن الراقصين والراقصات كانوا يطلقون عليه سرا لقب «المغفل».

هذه الصعوبات الاجتماعية جعلت مسيرته بوصفه مصمما لرقصات الباليه كابوسا من نواح شتى. كان راقصو وراقصات «الباليه الروسي» قد نالوا تدريباتهم وفق الأسلوب الأكاديمي. ولكي يحفزهم على نسيان كل ذلك وأن يتحركوا كهيئات بشرية في فريز «نسيج صوفي» عتيق الطراز أو كسكان البلاد الأصليين القدماء حول نار المخيم، كل ذلك يتطلب براعة، صبرا، ومهارات اتصالية ممتازة: وهذه بالضبط ما يفتقر إليها نيجينسكي. تستذكر زميلته سوكولوفا قائلة إنه خلال التدريب على «تمهيد لما بعد ظهيرة فون»، أخبرها بأن تغير موقعها ليس وفق الموسيقى، فانفجرت باكية وخرجت مسرعة من المسرح. بقي الآخرون في أمكنتهم غير أنهم اشمأزوا من عمله وجعلوه يعرف ذلك. «فون»، باليه بإحدى عشرة دقيقة، قيل إنها تطلبت ما يزيد على مائة ساعة من التدريب. ووجب على نيجينسكي أن يتعامل مع معارضة لم تأتِ من الراقصين والراقصات فقط بل من مشاركيه - ديبوسي، المؤلف الموسيقي لـ «فون» و«لعبة القمار» كره كلا الباليهين وقال هكذا - ناهيك عن النقاد والجمهور. خلال تقديم العرض الأول لباليه «طقس الربيع» كان الضجيج في المسرح كبيرا جدا بحيث لم يستطع الراقصون والراقصات أن يسمعوا الموسيقى. وقف نيجينسكي في خلفية المسرح، العرق يسيل على وجهه، زاعقا التأثيرات الموسيقية للممثلين - هذه، لا ريب، صورة فظيعة.

بين سنتي 1916 و1917، وخلال جولته في أمريكا، التي استغرقت أربعة شهور، توقف خلالها في اثنتين وخمسين مدينة، مع راقصين وراقصات وموسيقيين وموسيقيات يزيد عددهم على المائة، أصبح نيجينسكي تحت تأثير عضوين من أعضاء فرقة «الباليه الروسي»، وهما دميتري كوستروفسكي ونيكولاس زفيريف، اللذين كانا تابعين للفلسفة الدينية لـليو تولستوي. ليلة بعد ليلة كان يبقى حبيسا في مقصورة القطار الخاصة به مع هذين «الفلاحين الروسيين»، كما كانت تدعوهما رومولا، بينما كوستروفسكي، بعينيه البراقتين، يدعوه للإيمان. نيجينسكي، بوصفه كاثوليكيا رومانيا بالولادة، خضعت معتقداته الدينية إلى تحوّل كبير

استمر أمدا طويلا - تشير رومولا إلى أنه حين كان مراهقا حلم بأن يصبح كاهنا - ودرس تولستوي على مدى سنوات عدة. أمسى الآن يعتنق تعاليم تولستوي بإخلاص تام. أصبح نباتيا؛ بشّر باللاعنف؛ حاول أن يمارس «العفة الزوجية». لجأ إلى ارتداء قمصان الفلاحين وأخبر رومولا أنه ينوي التخلي عن الرقص والعودة إلى روسيا، كي يحرث الأرض - وهو إعلان حثها على هجرانه خلال المرحلة الأخيرة من الجولة. سعى إلى قيادة الفرقة على وفق معتقداته الجديدة. في سبيل المثال، بدأ يمارس التوزيع الديموقراطي للأدوار على الممثلين، مانحا الراقصين والراقصات الأقل شهرة أدوارا رئيسة، بما فيها أدواره هو، من دون أن يعلن عن تغييرات توزيع الأدوار للجمهور.

وخلال الحرب العالمية الأولى تم اعتقاله في هنغاريا. وبمساعدة من دياغليف وملك إسبانيا ألفونسو الثالث عشر، نجح في مغادرة هنغاريا، والذهاب إلى أمريكا الشمالية في جولة فنية خلال سنة 1916. خلال هذه المدة بالضبط بدأت تظهر عليه أعراض الشيزوفرينيا بجلاء، ولاحظ زملاؤه أعضاء الفرقة ذلك. وتم تشخيص حالته المرضية بكونها «انفصام الشخصية»، وأخذته زوجته رومولا إلى سويسرا كي تتم معالجته بصورة غير ناجحة على يد طبيب الأمراض النفسية يوجن بلولر. وخلال الحرب الكونية الثانية رقص علنا للمرة الأخيرة في حياته. فقد التقى مع جنود روس كانوا قد عسكروا خارج فيينا، وهم يعزفون ألحانا فولكلورية تقليدية. فألهمته الموسيقى والصلة المستعادة مع الفلاحين، فراح يقفز مؤديا رقصته الاستثنائية، وأذهل الناس بتعقيد ولياقة الشخصيات التي كان يؤديها. لقد تلقى نيجينسكي الصدمة، واستوعبها. كان يدرك في أعماقه أن المشهد يستحق التأمل بعمق وهدوء، فراح يرقص بحماسة، ولسان حاله يردد ما قاله كفافي: بلا تقدير، بلا رحمة، بلا خجل، بنوا أسوارا عالية حولي، وأجلس الآن يائسا، لا أفكر في شيء.. لقد عزلوني عن العالم بصمت. هذه التجربة، أعادت إليه شيئا من قدرته على التواصل مع الآخرين، بعد أن التزم الصمت المطبق سنوات عدة. وفي الثامن من أبريل 1950 فارق الحياة في عيادة طبية في لندن، ودُفن هناك، وبقي رفاته في العاصمة البريطانية حتى سنة 1953، وبعدها تم نقله إلى مقبرة مونمارتر في العاصمة الفرنسية باريس.

بحسب سيرة حياة نيجينسكي التي كتبتها رومولا، سارت الأمور سيرا حسنا أثناء عامهما الأول في سويسرا. تقول: كان نيجينسكي يؤدي ممارساته يوميا فوق شرفة منزلهما، فيللا غواردومونت، مباشرة أعلى التلة الممتدة من قرية سان مورتز. وضع حبكات باليهات جديدة، ووضع الرسوم لها، وعمل على نظام تدوين الرموز الذي ابتكره.



ضريح نيجينسكي

بعدها، نحو يناير 1919 بدأ يتداعى. عمد إلى حبس نفسه في الأستوديو الخاص به طوال الليل كله، ينتج رسما إثر رسم، بسرعة جهنمية. كانت أغلب الرسوم للعيون، تخبرنا رومولا قائلة: «عيون تحدق من كل زاوية، عيون حمر وسود». حينما سألته ماذا كانت تمثل تلك العيون، رد عليها قائلا إنها وجوه الجنود، وأضاف: «إنها الحرب». وعندما كان يتنزه مع زوجته رومولا، يتوقف عن المشي ويلتزم الصمت برهة طويلة، ويرفض الإجابة عن أسئلتها. ذات يوم نزل إلى «سان موريتز» مع صليب ذهب كبير فوق ربطة عنقه وأوقف الناس السائرين في الشارع، قائلا لهم أن يذهبوا إلى الكنيسة. واعترته نوبات من العنف. وفي إحدى المرات رمى رومولا (التي كانت تحمل ابنتهما كيريا) من على درجات السلم.

قدم أيضا حفلة موسيقية راقصة أخيرة أمام جمهور دعاه هو، في فندق قريب، (منزل السورفيتا). كما تصف رومولا أداءه التمثيلي قائلة: تناول نيجينسكي كرسيا، وجلس عليه قبالة الجمهور، وتطلع إليهم طوال مدة بدت لها أشبه بنصف ساعة، وفي الختام نشر قطعتين من المخمل، إحداهما بيضاء، والأخرى سوداء، كي يكوّن صليبا على الأرض. وخاطب الجمهور وهو واقف عند رأس الصليب قائلا: «الآن سأرقص لكم الحرب بكل مآسيها، وآلامها، ودمارها، والموت الذي تنشره هنا وهناك. الحرب التي لم تمنعوها، ولهذا أنتم مسؤولون عنها جميعا». ومثل زوربا الذي راح يرقص بعد فشل مشروعه، أطلق نيجينسكي العنان لموهبته وعبقريته، فانطلق في رقص منفرد عنيف، من المفروض أن يكون مرتجلا، وفي نقطة ما توقف عن الرقص. في ذلك اليوم تحديدا، التاسع عشر من يناير 1919، بين انتهائه من تناول وجبة غدائه وذهابه إلى خياط رومولا كي يأخذ زيه المخصص للحفلة الراقصة، بدأ بكتابة يومياته. وقد كتبها في ستة أسابيع ونصف، أي أنه انتهى من تدوينها في الرابع من مارس 1919، وكانت تسجيلا لأفكاره عما يجري له من وقائع، هو الذي أُصيب بالجنون، واضطروا إلى أخذه للمصحات العقلية وعزله عن العالم.

استلهم عدد من الكتاب والشعراء ومخرجي السينما والموسيقيين شخصية نيجينسكي وعذاباته وشطحاته وجنونه ووقائع حياته. فعلى سبيل المثال لا الحصر، أخرج هربرت روس سنة 1980 فيلما يحمل عنوان «نيجينسكي»، أدى فيه جورج دي لا بينا دور الراقص الروسي، وأدت ليزلي براون دور زوجته رومولا، ولعب ألن بيتس دور دياغليف، ولعب جيرومي آيرونز دور فوكين. وكذلك أخرج بول كوكس فيلمه «يوميات فاسلاف نيجينسكي» سنة 2001. أما في الشعر فقد أتى على ذكره فرانك بيدارت في قصيدته «حرب فاسلاف نيجينيسكي» سنة 1981، وتطرق إليه أيضا الشاعر الانجليزي الشهير و. ه. أودن في قصيدته المعنونة «الأول من سبتمبر، 1939» التي أبدعها سنة 1939. وفي الرواية كتب عنه الروائي الألماني آرثر شوبان في عمله الروائي «فاسلاف» الذي صدر سنة 2010. كما تطرّق إليه كاتب هذه السطور في روايته «أرابيسك» الصادرة سنة 2009، حيث كان بطل الرواية يحلم بأن يرقص مع حبيبته مثل أي راقص محترف، أو غير محترف، يرقص طربا، يرقص نشوانا، مثل زوربا اليوناني، أو نيجينسكي. ومع أنه غير قادر على أن يقلّد نيجينسكي في رقصته الفريدة «الأرابيسك»، وفي توقفه في وسط الهواء، إلا إنه يود أن يرقص جذلا كزوربا اليوناني، حينما هتف مبتهجا: «آه، ما أجمل هذا الانهيار!!». كما تم وصفه في عدد من المسرحيات العالمية التي استوحت شخصيته وحياته الحافلة بالتناقضات والأزمات النفسية والعاطفية، فضلا عن مسرحية الكاتب العراقي جليل القيسي (1937 - 2006) الموسومة بـ «نيجينسكي ساعة لقائه بالرب» التي كتبها سنة 1977 (نشرها لاحقا في كتابه الذي يضم عددا من مسرحياته: «جيفارا عاد، افتحوا الأبواب») وأخرجها مجدي بو مطر، وعُرضت على «مسرح المدينة» في بيروت قبل بضع سنوات. في هذه المسرحية يدور حوار بينه وبين زوجته رومولا. يقول نيجينسكي: كنتُ على المسرح أسمع صوته (الرب) يردد: فوق، مكانك فوق. فترد عليه رومولا: الناس يجدون الخلاص فيك، وأنتَ تبحث عن الخلاص هناك (السماء). وفي هذا الصدد يقول الدكتور عقيل مهدي يوسف، الأكاديمي والمخرج المسرحي العراقي: «تتجذر في مسرحية (نيجينسكي ساعة لقائه بالرب) ثنائية النسك والفاحشة، الطبع السوي والشاذ، الموهبة والنمطية». كما استلهم الموسيقيون سيرته الفنية وشخصيته في عدد من أعمالهم الموسيقية.

تدافع عن حقوق «الأفارقة» في العيش الكريم

مسرحية « الظباء» للكاتب السويدي هنينغ مانكل

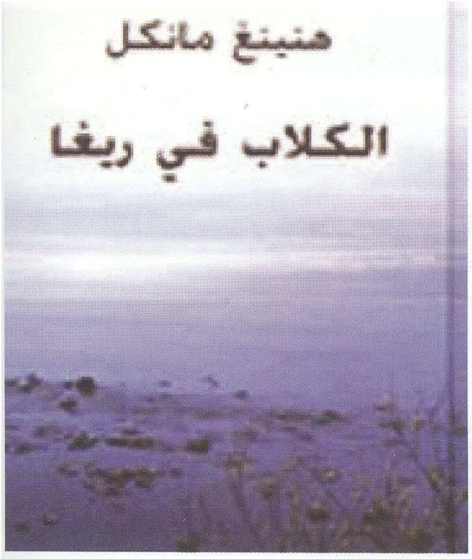
ولد هنينغ مانكل في 3 فبراير 1948 بالسويد.
اشتهر برواياته البوليسية التي بيعت منها ملايين النسخ عبر أنحاء العالم. حاصل على جوائز أدبية عديدة.
عرف أيضا بمواقفه الإنسانية والتزامه تجاه القضايا الإنسانية العالمية.
منذ سنوات وهب المنظمات المعتنية بتحسين أوضاع سكان الموزمبيق ستة عشر مليون كورونة سويدية.
كما شارك بشخصه وماله سنة 2010 في أسطول الحرية واعتقل من طرف الكيان الصهيوني. كتب عن تلك التجربة كتابا يعتبر اليوم إدانة مدوية للغطرسة الإسرائيلية.
اهتم مانكل بالمسرح منذ كان في السابعة عشر من خلال تأليف مسرحيات وإخراجها.
يتوفر أرشيفه الأدبي على عدد مهم من النصوص المسرحية. نذكر منها على وجه الخصوص المسرحيات التالية:

سعيد بوكرامي
ناقد - المغرب

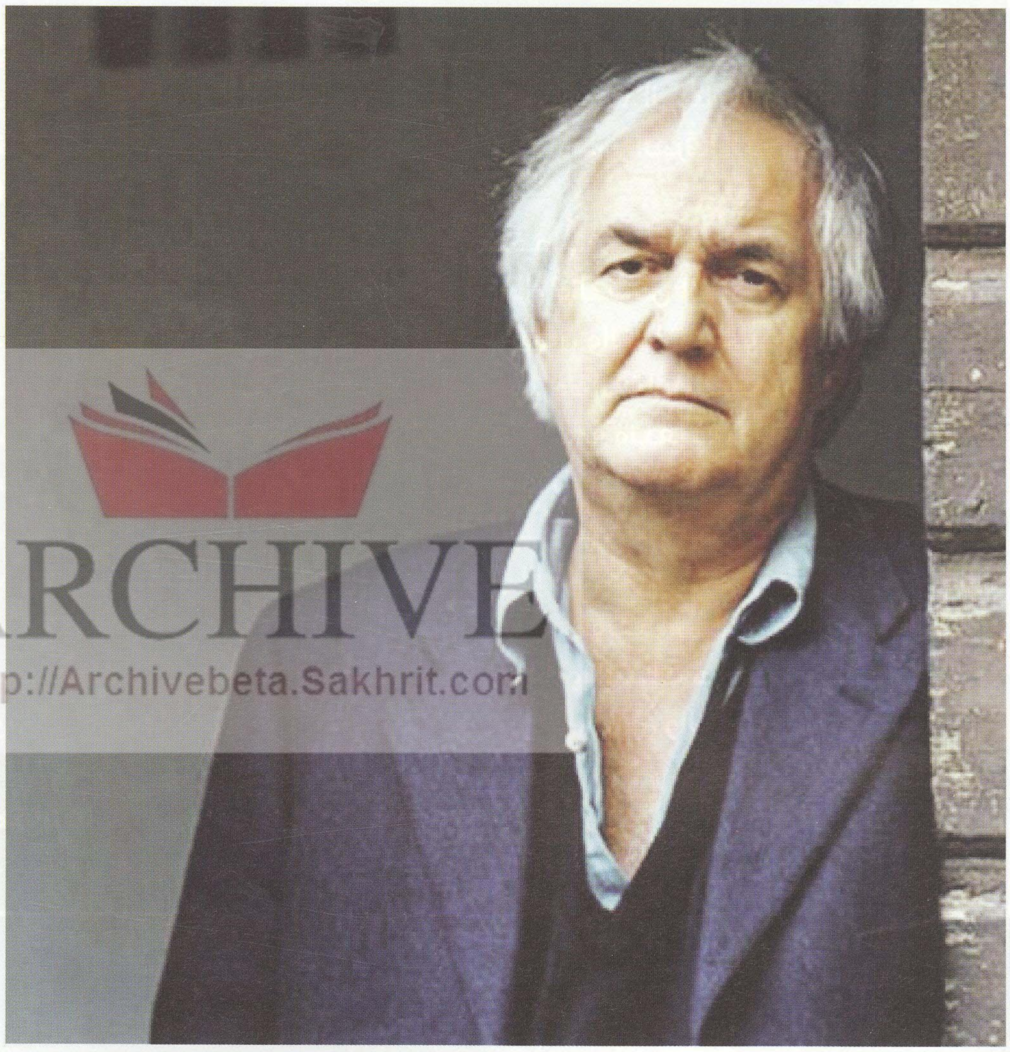
مكان المسرحية:
أفريقيا

الشخصيات:
الرجل/ لارس رون إكمان
المرأة/ إليزابيث
لوندين الخليفة /الموظف المعوض
الشخصيات السوداء اللامرئية: نسمعها ولا نراها.

يمكن اعتبار مسرحية الظباء بيانا مساندا لأوضاع الأفارقة المتردية ودفاعا عن حقهم في العيش الكريم.
تقدم المسرحية شخصية موظف يعمل لصالح منظمة إنسانية، تحفر الآبار. أشرف على التقاعد وينتظر برفقة زوجته، خلال الليلة الأخيرة، وصول من يعوضه في مهمته. في هذه الليلة ستدور أطوار المسرحية ومشاهدها.
الزوجان يقطنان بيتا حصينا منذ أحد عشر عاما، لكنهما لأول مرة يسمعان أصوات الليل الإفريقي المحملة بأطياف الإنسان والحيوان.وهم يقتحمون عليهم البيت من لا مكان.
لايملك الزوجان المتعبان والقلقان غير الرضوخ للأمر الواقع.
تعرض المسرحية حصيلة تاريخ البيض في البلدان الإفريقية التي لم يفهموها البتة.
وتعالج أيضا، وبطريقة نقدية عقلية الأوربيين المتعالية والمستغلة التي للأسف لم تتغير كثيرا.
تعتبرالظباء رمزا للحرية والسرعة والرشاقة، لكن أيضا للهشاشة، فهي فريسة سهلة للحيوانات المفترسة.
الشخصيات الرئيسية في المسرحية هم الأفارقة، لكننا لا نراهم لأن مانكل جعلهم لامرئيين.
يقول مانكل عن كخلفية لمسرحيته: (لم أحضر إلى إفريقيا من أجل دواعي رومنسية، فلا شيء فردوسي في إفريقيا على العكس فالناس يوميا تموت هنا)
تحتوي مسرحية " الظباء" على عناصر تنتمي إلى الأسلوب البوليسي الذي برع فيه مانكل من خلال رواياته البوليسية الشهيرة.
في المشهد الأول يقدم مانكل علامات مصفاة كقطرات تتقاطر رويدا رويدا بعشوائية أحيانا لكنها كفيلة بإثارة المتفرج وتشويقه لمتابعة أطوار المسرحية. مثلا عندما تقول المرأة: (متى سنتحدث حقيقة عما جرى) وتتكرر مرات كثيرة. محدثة أفق انتظار زخم بالإشارات للمتفرج كي ينظمها مستخلصا دلالاتها وهذا سيساعده على رفع الحجاب عن المعاني الكبرى للمشاهد المعروضة أمامه.
ومع ذلك فالمتفرج لا يشفي غليله في المشهد الأول الذي يدور بين المرأة والرجل اللذان يستمران في معارضة بعضهما أو فقدان الذاكرة بصفة كلية ما يجعل كل معلومة مهما كانت واقعية مجرد وهم. ونمثل لذلك بما تصرح به المرأة عن المدة التي قضاياها في إفريقيا، فهي تقول أنها 11عاما بينما الرجل يقول أنها 14 عاما.



تعبر المسرحية عن شرخ في الهوية الثقافية للأوروبيين وهوة في التواصل بين بعضهم وبالأحرى مع غيرهم



هذه اللعبة في الكتابة تسمح لمانكل بوضع المتفرج في حالة تأهب منتظرا الحقيقة. وبناء عليه فإن نظرة المتفرج ليست مسجونة وإنما طليقة في تمثلاتها الخيالية وهذه إحدى مزايا الكتابة المسرحية لدى هنينغ مانكل.

تحضر الطبيعة الإفريقية بقوة فهي تغزو وتقضم أعماق الشخصيتين السويديتين الرئيسيتين. بل وتقتحم عقلهما محولة الواقع إلى وهم والوهم إلى واقع.

فما معنى أن تكون الشخصيات الإفريقية لامرئية، ألا يعني ذلك أن الإنسان الأوروبي الأبيض أفضل من الإنسان الأسود؟ ألا تعني أيضا أن أوروبا ترفض النظر إلى إفريقيا كضحية لها أولا ثم كشريك اقتصادي يمكن من خلاله تطوير الحاضر واستشراف مستقبل تكاملي أفضل للطرفين.

بلا شك، تعبر المسرحية عن شرخ في الهوية الثقافية للأوروبيين وهوة في التواصل بين بعضهم وبالأحرى مع غيرهم.

ومن جاء غياب تقديم معلومات دقيقة عن المرأة والرجل. إذ لا نعرف عنهما تقريبا أي شيء سوى ما يرتبط بتاريخ تواجدهما في إفريقيا.

الرجل جاء لتشييد الآبار وفشل في مهمته بحيث أن ثلاث آبار فقط هي التي ستعمل خلال فترة عمل استغرقت عشر سنوات.

يشكل الخوف من السود حبكة المسرحية وأساسها الدرامي.

لارس رون إكمان كان يعمل في البناء، فأرسلته الحكومة السويدية بشراكة مع البنك الدولي إلى إفريقيا لحفر خمسمائة بئر. يكتب الرجل يوميا تقارير إلى إدارته وإلى البنك الدولي، يكتب فيها أحيانا عن حقيقة الأوضاع وصعوبة مهمته.

رافقته في هذه المهمة زوجته إليزابيث التي تعاني من اضطرابات نفسية، لأنها اضطرت لترك أبنائها في السويد.

يوجه مانكل انتقادات لاذعة إلى ثلاث جهات متحكمة في انهيار الأوضاع الاجتماعية والإنسانية في إفريقيا.

عدم توافق بعض التدابير مع الظروف الإفريقية المحلية، وعدم كفاءة بعض المسيرين الذين لا يدركون الواقع الإفريقي على حقيقته، ثم السياسة الليبرالية التي تكون خلفية إيديولوجية للمساعدات المقدمة. لهذا السبب بالتحديد يدفع مانكل الطبيعة الإفريقية للانتقام.

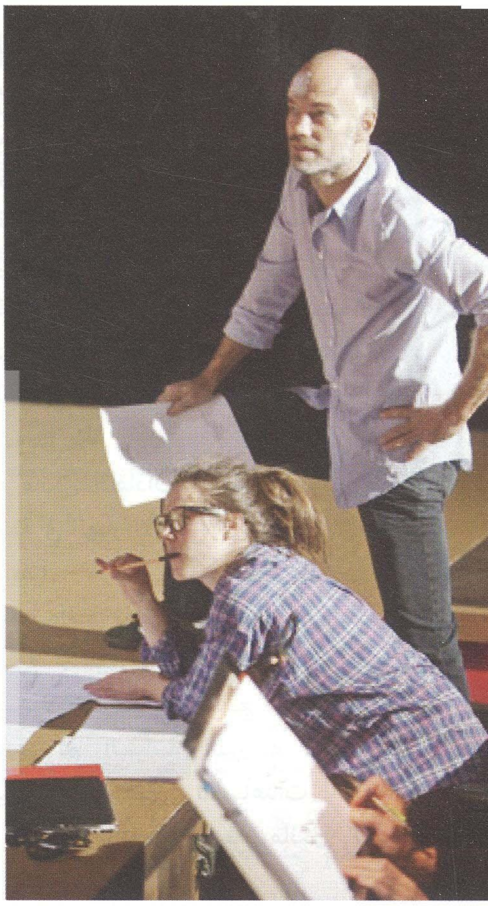
تقتحم خشبة المسرح لتأخذ بثأرها. إنها تقضم المساحة البصرية والصوتية للقبو بصمت حتى أن أرضية البيت المحصن تتحول إلى عشب وأحراش. تهاجم الشخصيات وتزرع فيها الذعر، بل إننا نشهد في النهاية أن النمل أيضا سيهاجم. وهذا المشهد يرمز علانية إلى أن إفريقيا تطرد الغربيين من أراضيها و وترفضهم. وسيكون السبب في موتهم.

نتبين أن مانكل يعتقد أن الغرب الذي يقدم المساعدات للأفارقة ليس من أجل أن يعيشوا ولكن ليموتوا. لأن مساعدات التنمية لا تحل مشاكلهم الهيكلية بل تصرف لتنمية الفساد الإداري والاستغلال الاقتصادي

يرى مانكل أيضا أن المؤسسات الرسمية الحكومية الإنمائية في إفريقيا غالبا ما تحجب واقع الحال في إفريقيا، وبالتالي فهي تساهم في نشر سلسلة من الأكاذيب التي يتواطأ حولها الجميع.

مسرح فن اللعب عند بيراندللو وست شخصيات

تبحث عن مؤلف في مسرح مدينة استوكهولم



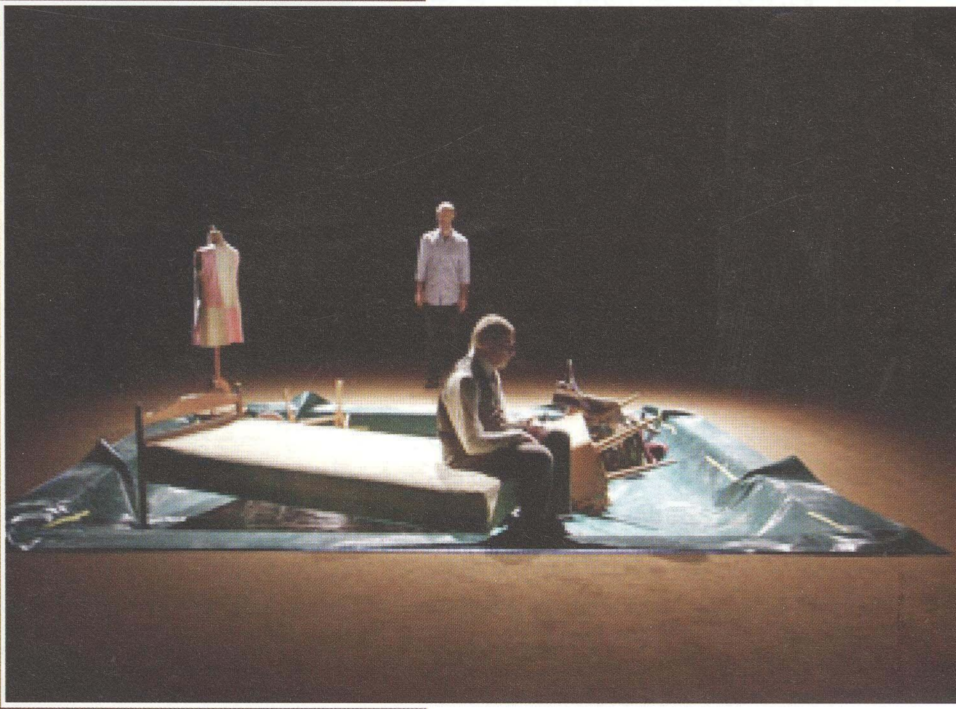
لعبة مسرحية على شكل بروفة مسرحية لمسرحية تشيخوف «الشقيقات الثلاث»، الديكور: جدار ينهار، المخرج: الكسندر مورك، المكان: خشبة مسرح كلارا سنان، مسرح مدينة استوكهولم، 53 عاما من عمر الفرقة التي تأسست العام 1960.

مسرح فن اللعب عند بيراندللو وست شخصيات تبحث عن مؤلف في مسرح مدينة استوكهولم واحتدام وطيش الجدل والنقاش الحاد في المسرح حول خصوصية تقديم مسرحية «الشقيقات الثلاث»، والنقاش تقوده الممثلة فريدة هلكرين مع المخرج نيكلاس يولستروم، ويسود النقاش مسحة من الكوميديا، وفجأة ينهار الجدار وتنطفئ الأضواء وتتغير معه وتنقلب نفسية الشخصيات الست والحديث عن زمن آخر وتغيير الأزياء، ويدور الحديث حول الأدوار وكيفية تغيير وتجسيد الأدوار لكل شخصية وكل شخصية لها تصور خاص حول طريقة تقديم الأدوار، وخاصة الأب لينارت، والبعض الآخر يعارض تقديم شخصيته، وفي الختام يتفقون على كل شخص يقدم نفسه للمؤلف والمخرج، ونكتشف المزاج المختلف لكل شخصية وكذلك حالة الانسجام والاختلاف حسب الموقف، ونعرف في الختام أنها لعبة مسرحية ممزوجة ما بين الواقع والخيال.

عصمان فارس

ناقد مسرحي - استوكهولم









مسرحية «ست شخصيات» تبحث عن مؤلف مخرج يخاطب ممثليه ويعني الجمهور أيضا «أيها السادة أنتم تعرفون أن الحياة مليئة بعبثيات كثيرة، تجعل المرء يحس أن لا يظهر بأشكال مختلفة لأن الحياة هكذا». المسرحية لا تخضع لخيال المؤلف شخصياته تعيش الحرية وتعيش حياتها ولا تخضع لخيال المؤلف، فعالم الوهم والذنب والبناء الدراماتيكي والذنب فيه متشابك ومعقد من خلال صورة العلاقات الشخصية الزائفة وعملية التعايش مع الذنب مبني على حالة الوهم. ورغم حالة البراءة من الوهم، ونشاهده في شخصية فرولا وهي تؤكد أن ابنتها هي زوجة بونزا، بينما يرفض ويؤكد بونزا أن الابنة قد ماتت وأن زوجته امرأة أخرى لكن الزوجة تعلن أنها كل البدائل المتناقضة وكل الحقائق قد تكون محكومة بالوهم، وقضية العلاقات الشخصية في المسرحية تأخذ مجراها المأساوي عندما ينغرس الشك في الذات وتتحول قضية الارتباط مع الآخرين عبارة عن مهزلة مأساوية بسبب الشبح وأشباح الشخصيات، وبسبب الوهم الكل يلعب دور المجنون وعندما ينهار الواقع الكل يلعب بدور واقعي. فمسرحية «ست شخصيات» تبحث عن مؤلف كوميديا من ثلاثة فصول ويضعها ويصنفها النقاد ضمن المسرح الذهني، والفكرة مبنية على الوهم والحقيقة للتواجد الإنساني، والأحداث توحي للمتلقي أن ما يحصل هو واقع حياتي يومي لاعلاقة له بكل خيالات المؤلف، فشكسبير شبه الحياة بالمسرح وكلنا ممثلون، وهذا يدل أن كل ما يحصل هو تمثيل في الواقع، وهذا الواقع يعالجه المؤلف لويجي بيراندلو فطراز شخصياته من الواقع، وهنا نلمس ونشاهد شخصيات تقتنع بالمؤلف وشخصيات تبحث عن مؤلف آخر، فست شخصيات من عائلة واحدة اختارها المؤلف، ويتصور الجميع أن قصتهم واقعية وهم يبحثون عن مؤلف مسرحي لكي يصوغ ويؤلف مسرحية واقعية من شخصياته.

تبدأ أحداث المسرحية وتستعرض حياة أسرة كانت الأم قد تزوجت من الأب وأنجبت منه الابن الأكبر. بعد ذلك حدث أن أغرمت بسكرتير الأب وعشقته فأنجبت منه الأولاد الثلاثة الباقين، بمن فيهم الفتاة الصبية. ثم فقد كل من الأب والأم أثر الآخر، ودار الزمن دورته... وحين مات عشيق الأم، وجدت نفسها وأطفالها في البؤس، فعادت لتقيم في المدينة نفسها. وهنا وقعت الفتاة بين براثن القوادة «مدام باتشي».

وفي منزل الدعارة الذي تملكه هذه، التقى الأب بالفتاة وأقام معها علاقة من دون أن يعرف من هي، لكن الأم تدرك يوما ما حدث وتسر إلى زوجها إذ تلتقيه بالحقيقة. ويشعر الرجل بالعار إزاء ما فعل ثم يدعو الأسرة لتقيم لديه، لكن ابنه لا يطيق وجودهم وتبدأ المساوئ بالاستشراء... حتى تقتل الطفلة غرقا في الحوض، وينتحر الفتى الصغير مطلقا النار على نفسه، وتذهل العائلة أمام ما يحدث، لكن الفتى الشاب سرعان ما يلتقط أنفاسه ويغادر المكان ساخرا. وهنا تتوقف المسرحية الأصلية التي كان المخرج ينفذها حين تظهر الشخصيات لكي تطالب بحقها في حياة أخرى ونهاية أكثر اكتمالا... فهل إن الفن قادر على إحداث التغيير في المصائر؟ أجل... لأنه الأكثر حضورا وديمومة من الحياة الحقيقية نفسها. أو هذا ما أراد بيرانديللو تأكيده، على الأقل... وهو من خلال ذلك أحدث، طبعا، تلك الثورة الشكلية (!) في إدخاله إلى قاعة المسرح أسرة تبحث عن مؤلف في مسرح المدينة وهم يطرحون حكاياتهم أمام المخرج والفنيين وفرقة التمثيل والأسرة تتكون من الأب يميل إلى توزيع الابتسامات، وهو يتفلسف في حديثه ويحمل بعض العقد ويؤمن بالأوهام، أما الأم حزينة ترتدي شال الحزن الأسود وهي مثقلة بالهموم وتشعر بالعار والخطيئة مع ملابس الحداد ونقاب أسود يغطي وجهها، أما ابنة الأم فشابة ترتدي ملابس سوداء ولكنها تمارس فن الوقاحة واستعراض جسدها أمام الجمهور، وهي تكره وتحتقر الأخ الأصغر وهو يرتدي ملابس سوداء ويجلس بهدوء ولا ينطق بأي كلمة، أما الأخت الصغيرة فترتدي فستانا أبيض ولها علاقة حميمة مع اختها الكبيرة، أما الابن الكبير فيقف جانبا، وهو قاس وحاد الوجه، يحتقر أباه، لا يحبه وكذلك يوحي أنه لا يحب أمه ولا يعيرها أي اهتمام ويهملها. الأب يطرح موضوع العائلة على المخرج ويؤكد أنه يريد مؤلفا يدون قصتهم وأنهم مادة دسمة للتمثيل أفضل من ممثلي الفرقة وحكايتهم صالحة للعرض أمام جمهور مسرحي.



في البداية يحاول المخرج إهمال موضوع العائلة ولكنه يستمع إلى حديث الأب وكيف أن قصتهم مادة واقعية ودسمة صالحة للعرض المسرحي، المخرج وكل العاملين يستمعون لحديث الأب ولكنهم غير مقتنعين بحكايته، والأب يؤكد واقعية الحدث وكذلك يشير إلى ثوب الأم وهي في حالة حداد، والأب يحاول إقناع الجميع بحكايته رغم تردد المخرج ومحاولة طردهم، والأب يطلب من المخرج وحكايته الواقعية أن يحيا مع اشخاص الممثلين المجتمعين في الفرقة، أما الفتاة المراهقة فتقول إنها تريد أن تعيش وتشاهد شخصيتها وهي تتصرف بغنج وتغني أغنية يقتنع بها الجميع وهي تتحدث عن نفسها وعن أحلامها الضائعة، وهي تشعر بالضيق من الأخ لكونه يحتقر الجميع ويعتبر نفسه الابن الشرعي، أما بقية أفراد الأسرة فمجرد أولاد زنا، وحديث البنت عن الأسرة يصيب الأم بدوار توشك على الانهيار.

المسرح العالم

وتعد مشكلة الحقيقة أحد المحاور الأساسية التي ارتكز عليها فن بيراندللو، فقد تناولها في مسرحيات عدة وعالجها من زوايا مختلفة وربطها بالحياة وبالناس في حياتهم اليومية على كونها مسألة فلسفية بحتة.

ففي «حسب تقديرك» و«لذة الأمانة» و«ليولا» وغيرها، عالج موضوع الوجه والقناع، والحقيقة والخيال، والإخلاص والتصنع. ومثلما فعل سقراط الذي أنزل الفلسفة من السماء إلى الأرض، فقد جر بيراندللو الفلسفة إلى خشبة المسرح وزاوج بينها وبين الإبداع الفني، ولاسيما في ثلاثيته التي تضم «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» و«لكل امرئ طريقة» و«الليلة نرتجل» (1930) التي أسماها «ثلاثية المسرح داخل المسرح» متسائلا: أي العالمين أقرب إلى الحقيقة: عالم الواقع أم عالم الفن؟ العالم المادي الزائل أم الإبداع الفني؟ الشخصية الاجتماعية الفانية أم الشخصية المسرحية الخالدة؟ ويؤكد المؤلف بثلاثيته أن عالم الفن أثبت من عالم الواقع وأن الوهم أصدق من الحقيقة، وذلك من خلال الصراع الناشئ بين مختلف العناصر المشتركة في العمل الفني، منذ إبداعه في ذهن المؤلف أو تفسيره من جانب المخرج وتجسيده بواساطة الممثلين أو الشخصيات المسرحية، إلى تقويمه من جانب المشاهدين أو بأقلام النقاد. أعندما تناقش مسرحية حقيقة وتناغم المسرح وكذلك حقيقة الحياة ودور الممثل في نقل الصورة الحقيقية من دون مبالغة، وهكذا مسرحيات معقدة تتطلب مخرجا يستوعب خصوصية التعامل مع الممثل والنص وينسجم مع رؤية المولف في معالجة الشخصيات الدرامية من الناحية الفلسفية نظريا وتطبيقيا.

مسرحية «ست شخصيات» تبحث عن مؤلف تتطلب لعبه الأدوار ما بين الممثل أثناء البروفات ودخول عائلة لها حكاية، وهي جديرة بتمثيل مسرحية عن حياتها وشخوصها هم حقيقة، وأخيرا يقتنع المخرج باللعبة المسرحية والخروج من الورطة وتجاوز حدود المؤلف في بث روح الحياة في هذه الأسرة، وهنا يبدأ التمثيل الحقيقي... أسرة مفككة، الأبناء لا يكنون الولاء إلى الوالدين بسبب تفكك الأواصر الأسرية والطلاق والخيانات الزوجية، ويلتقي الجميع الأب وأولاده والأم وأولادها من زوج آخر وتبدأ الحكاية ومأساتهم.

واستعراض وكر الدعارة ولقاء الأب ببنت زوجته المطلقة، ونغرق في المأساة بغرق البنت الصغيرة وموت الابن برصاصة مسدس.





الكاتب بيرانديللو عاش حياة الإقامة الجبرية رغم موهبته، وعاش معاناة حقيقية منذ ولادته وسط الموتى بسبب وباء الكوليرا الذي اجتاح مدينته صقلية وترك بيت الأسرة في حالة من الفوضى، هذه كانت بداية الصدمة، وكانت الصدمة الثانية هو زواجه وفقدان ابنه وجنون زوجته وبقي معها خمسة عشر عاما رغم حصوله على جائزة نوبل ليسدد ديونه الثقيلة عليه.

ومن الممكن أن نطلق تسمية البيرانديللية على مسرحياته، فشخصياته عاشت مأساتها البالغة الخصوصية وتعتبر ثلاثيته في المسرح وشخوصها تبحث عن الحرية والاستقلال وصاغها بيرانديللو من خلال أشخاص مختلفين، وهي تبحث عن محرك الوجود، وهو لعبة قيادة المخرج في مسرحية ست شخصيات تبحث عن مؤلف وهو يخاطب ويحرك الممثلين وكذلك الجمهور هو يقول: تعرفون جيدا أن الحياة مليئة بعبثيات كثيرة، تجعل المرء أن يكون هكذا فعلا دون الحاجة للظهور بأشكال متعددة.

استطاع المخرج أن يقود فريق العرض المسرحي ويجعلنا نسترخي ونستمتع بمشاهدة مجريات اللعبة المسرحية بعرض جميل وناجح وفق كل المقاييس النقدية والجمالية والتمثيل الأخاذ في عرض مكتمل فنيا برؤية إخراجية جادة ومبهرة وتحقيق متعة جمالية.

الواقع ومضمون النص لدى بيرانديللو

كان بيرانديللو يرغب في نشر مسرحياته تحت عنوان «أقنعة عارية»، لأنه تعامل مع المسرح ومكوناته كأنها الحياة والشخصيات تشكل نبض الحياة والمقصود بالأقنعة، وهو ستار يستطيع الإنسان أن يخفي حقيقته، وليست هناك حقائق ثابتة أو متغيرة.

أما مشروع التوتر الدرامي في مسرحه غير نقي وغير بسيط وهو معقد ولكل شخص حقيقته، فكل شخصية مثل الاب والابن والبنت والأم يفسر ما يراه الآخرون في سلوكه وطريقة حياته، وكل هذه الشخصيات الحقيقية في المسرحية وتحمل جبلا من الهموم والمأساة والحوار المسرحي يجسد الأبعاد النفسية والسلوكية لها، يشعر الأب بالتعب والإرهاق، أما ابن الزوجة ديدنه الانتقام، أما الابن الآخر فيظهر الاحتقار في سلوكه، أما الأم فتشعر بالخزي والعار وامرأة حطمتها الحياة القاسية ومعاناتها، وكل هذه المواصفات وأبعاد كل شخصية تعطي المسرحية طابعها الدرامي كنص.

بيرانديللو قبل وفاته كان يكتب مسرحية بعنوان «عمالقة الجبل» لكنه لم يكمل الفصل الأخير، قال لابنه وهو يكتب على ورقة «لقد نزل الستار».

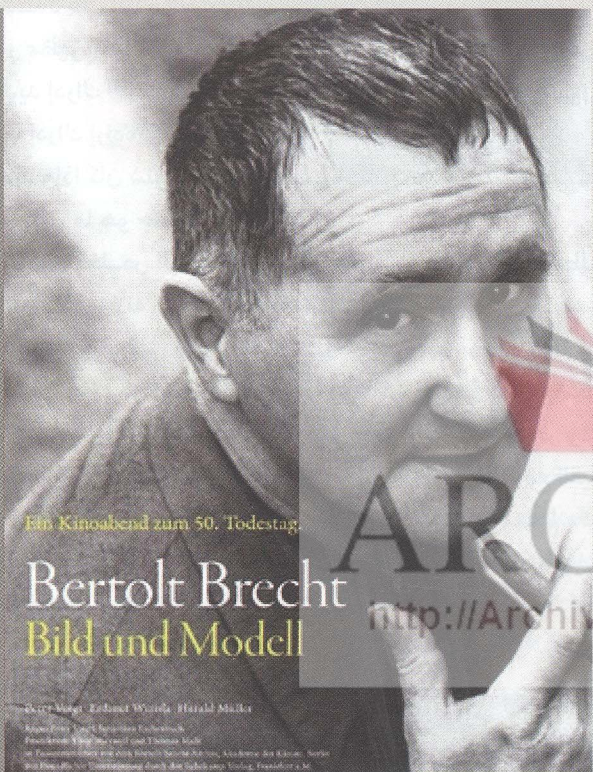
فالصراع مثلا في مسرحية «لكل امرئ طريقته» ينشأ بين أبطال قصة حقيقية حدثت في الواقع وتداولتها الصحف والمجلات، وبين الممثلين على خشبة المسرح في أثناء قيامهم بتشخيص الحادثة طبقا لإبداع المؤلف الذي استلهم الحادثة الواقعية وصاغها فنيا. وتأخذ الجمهور الدهشة حين يرى أبطال الحادثة الواقعية يغادرون المسرح، وقد تبدلت مشاعرهم، وخرجوا بمفهوم عن أنفسهم وبنهاية لقصتهم، لا على نحو ما حدث في الواقع بل بالشكل الذي انتهى إليه التمثيل أو الإبداع الفني.





كتاب يرصد أهم ملامح تجربته المسرحية

ما بعد بريخت



يستهل د. خالد أمين الفصل الأول من كتابه «ما بعد برشت» بتحديد الإطار التاريخي لتجربة بريخت (أو «برشت»، كما يحلو للمترجم - عبد المنعم الشنتوف- كتابتها)، حيث ظهر في حقل المسرح مبكرا في عشرينيات القرن العشرين، بتعاونه مع المخرج الأسترالي ماكس راينهارت، وفي العام 1924 أخرج المسرحية الشهيرة: «ست شخصيات تبحث عن مؤلف»، مما مكنه من تعميق فهمه لجماليات التغريب، وتكمن أهمية هذه المسرحية التأسيسية في تاريخ الدراما، بدعوتها إلى خلخلة المسافة بين الركح والجمهور، وقلب القيم الدرامية السائدة في تلك الفترة، حيث تجسد الصراع الجدلي بين السردي والدرامي بطريقة إجرائية على مستوى الشكل والمضمون من خلال الحد الفاصل بين الممثل/ الشخصية والواقع/الوهم.

هشام بنشاوي

كاتب - المغرب

ويعتبر المخرج الألماني ليوبولد جسنر - المتأثر براينهارت - أحد الوجوه الرائدة في الاتجاه التعبيري في المسرح، بكشفه القناع عن نصوص المسرح الكلاسيكي ومقاربتها مقاربة تنفي صفة البطولة عنها وانتزاعها من موضع السمو الأثري، ذا وقع قوي على برشت الشاب، واقتباساته اللاحقة من النصوص الكلاسيكية. وفي السياق ذاته، وجه المخرج الألماني إروين بسكاتور اهتمامه بعد مرحلته الدادائية إلى تسييس المسرح في سياق تخلصه من التزامه اللاسياسي وعدميته الفنية، التي سادت مرحلة ما بعد الحرب العالمية الأولى، ويعد بسكاتور المحفز الرئيس وراء انتقال مكونات ومفاهيم لفظ «الملحمي» إلى المسرح الحديث، ويعتبر وصله الترادفي بين الملحمي والسياسي إسهاما دالا آخر في هاته الجينيالوجيا، ذلك أن المسرح الملحمي في نظرية برشت مسرح سياسي بامتياز. من هنا يمكن النظر إلى انتقال برشت من تعبيريته المبكرة إلى تطور نظريته في المسرح التعليمي في أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات إحدى ثمار النزوع إلى تسييس المسرح ومسرحة السياسة.

وخلال فترة المنفى (1937-1947) كان برشت متأثرا بعناصر متنوعة، حيث بدأ يعيد النظر في بنية المكونات الجمالية الأساسية للمسرح الكلاسيكي، ويشير د. خالد أمين إلى تجربة المخرج الروسي فسيفولد مايرهولد الذي سبق برشت، والذي كان صاحب أثر في تثوير البنيات المسرحية المنتمية إلى التقليد القديم. وكان مسرحه مهتما في المقام الأول بعرض استمرارية الحياة أكثر من محاكاتها، فانشغل باختيار اللحظات الدينامية والفقرات والشذرات والمشاهد المثيرة، ومن ثم وسم التشذر تقنيته الجمالية الأصلية بغية رفض استمرار الحياة والإطاحة بالوهم، وهذه التقنيات تشكل جانبا من حقل أثر التغريب عند برشت. وتتمثل أوجه الائتلاف بين مايرهولد وبرشت في تركيز الأول على مبدأ القناع الاجتماعي من حيث إنه بديل للتطور السيكولوجي للشخصية، وهو ما يماثل جستوس برشت، الذي يجلي انفصاما أصليا في الجسد، ويقوم بالتركيز على الطبيعة الجدلية التي تؤكد على جستوس الجسد من حيث هو علاقة. نقل مايرهولد أيضا تقنية المونتاج السينمائية إلى ركحه التأسيسي والمتشذر قبل

برشت، لتأسيس علاقة جديدة بين الركح والجمهور من خلال إفساحه المجال لمسرح يدعو إلى إعادة إنتاج القيم الاجتماعية والسياسية والثقافية والجمالية. لهذا يعتبر الباحث مايرهولد رجل المسرح الأكثر أهمية في جينيالوجيا المشروع المسرحي وصناعة الفرجة عند برشت، كما تأثر برشت باستعمال المسرحين الصيني والياباني للإشارات والأقنعة والبانتوميم، وتتيح العلاقة الجدلية المتكاملة بين الصوت والحركة في مسرح الكابوكي انزياح الحركة من حيث هي وسيلة للتسنين بموازاة مع الكلمة المنطوقة واللغة الشفهية. كما تجلي القراءة الجينيالوجية لفكرة التباعد أن برشت طور المصطلح من التغريب إلى الاستلاب كما هو محدد من لدن ماركس وإنجلز، وانتهاء بصياغته التركيبية المتمثلة في «أثر التغريب»، الذي وظفه برشت لأول مرة العام 1935 في مقال حول الإنتاج الموسكفي، والذي أنجزته فرقة مسرحية صينية.

ويشير الناقد المغربي إلى أن المتابع لكتابات الشكلانيين المبكرة، خاصة شلوفسكي، يلاحظ الائتلاف الكبير بين نظريتهم وبين الممارسة المسرحية البريشتية حول التغريب، إذ يشدد على إنتاج الغرابة في العديد من كتاباته. ويتحدد الموضوع الفني في الظهور بمظهر الغرابة وإثارة الدهشة عند المتفرجين. ولا يتحدد إنتاج الغرابة في تجديد إدراك الذات المتلقية للموضوع الممثل، وإنما يتجاوز القيمة المعرفية بغية إدراك إرادة باطنية وعميقة لبناء ما جرى تفكيكه انطلاقا من وجهة نظر ناقدة. وإذا كان شلوفسكي قد أضفى الطابع الجمالي على السياسة، فإن برشت قد سيس ما هو جمالي أكثر فأكثر.

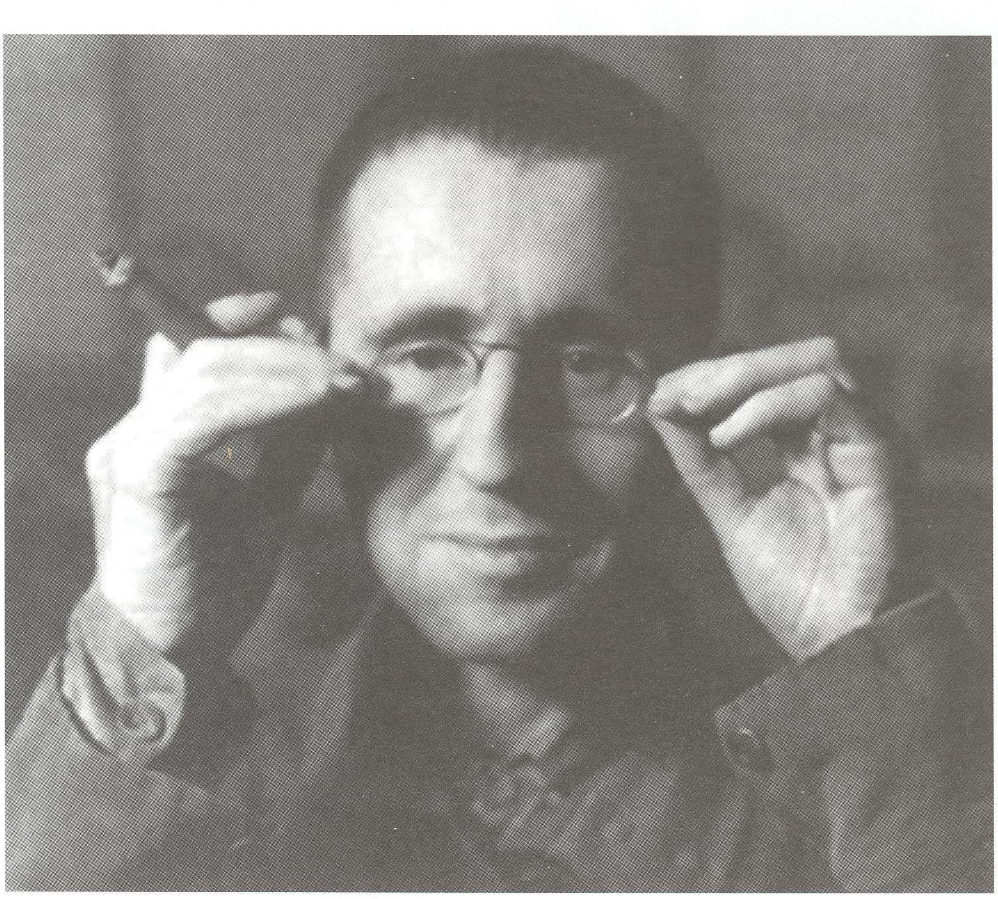
في ختام هذا الفصل، يخلص الباحث إلى أن أثر التغريب يختلف عن مصطلح شلوفسكي «غياب الألفة»، لأنه متجاوز له، ويقدم سلسلة من الفواصل الاجتماعية والسياسية والأيديولوجية، التي تذكرنا بأن التمثيل ليس فعلا معطى، وإنما هو صيرورة إنتاج. ومن هنا يمكن النظر إلى تطور المشروع المسرحي البرشتي بصفته تعاقب أساليب مسرحية وأسس جمالية مختلفة مندرجة في إطار تعاقب آخر وفق كيفية جدلية، ومعززة بتعددية اهتماماته ونزوعه إلى إعلان القطيعة مع القيم الجمالية البورجوازية السائدة، وتأسيسا على كل الآراء السابقة فإن برشت لم يكن حبيس أثر مدرسة معينة، بل اتجاهات مثلت محطات بارزة في خط جينيالوجي متسم بالامتداد، ويشكل برشت عصبه الرئيس ومحور تقاطع شديد البروز.

مسرح المواقف والمسرح الملحمي

في بداية هذا الفصل، يشير الباحث إلى أن سارتر يعتبر الحرية مفهوما مطلقا وسمَة قوية في فلسفته، وإحدى السمات الوجودية المحددة للحقيقة الإنسانية، لذا فحرية الإنسان أكثر من لعنة، إنها عبء عليه ومانع لرقيه، وإدراك سارتر لوضعية الإنسانية على أساس الحرية تصور يحمل معه عدة أشكال من التعقيدات، كما هو شأن مفاهيم أخرى مثل العدم والزمنية والموقف.

وقد نقل سارتر مفهومه الفلسفي عن حرية الإنسان إلى نظريته الأدبية، لا سيما في أعماله الدرامية، ويتمثل مسرحه البديل للمسرح البورجوازي المهيمن آنذاك في «مسرح المواقف»، الذي تتخلله الرؤية الوجودية المتكاملة إلى الوضعية الإنسانية، وينظر إلى الشخصية باعتبارها عاملا وظيفيا في «الحقيقة الإنسانية»، من حيث هي حرية الاستثمار في الموقع المعطى. وتتحدد هذه الأخيرة بواسطة «إشارتها وفعلها» وتشبه علاقتها بموقفها، بصورة موازية، العلاقة بين الذات والموضوع، وهو ما من شأنه أن يقوي طابع الاستقلالية والذاتية للإنسان. أما بالنسبة إلى الشخصية في مسرحيات سارتر الأولى فقد أبدعت ماهيتها بمعزل عن كونها محددة بمعطيات طبيعية أو بعوامل سوسيواقتصادية.

ويرى الكاتب أن هوس سارتر بمفهوم «الحرية» أدى إلى إقامة أساس وجودي لمفهوم «الذات»، وينذر بالسقوط في «النزعة الذاتية»، وقد أثر هذا المفهوم في تصوره للالتزام، وتقترن الثغرة الموجودة في تصور سارتر للالتزام بالعلة المحورية، التي التزم سارتر من أجلها. وتتحدد المسألة المركزية في نظرية سارتر الدرامية في إقصاء الدراما الطبيعوية والواقعية السيكولوجية بسبب نزوعاتها البورجوازية المفرطة لفائدة الدراما الفلسفية. ويلح سارتر على الحرية المطلقة للمتلقي للدخول إلى النص من أي فجوة موجودة في محور التقاطع، متيحا نوعا من التناص الخارجي، بمعزل عن المطالبة بموت المؤلف، ويتوسل مسرح سارتر بالعالم من حيث هو مفارقة وطرح نقيض. ويسعى سارتر إلى إقامة مسرح جديد في مقابل المسرح الطبيعوي أو المسرح الدرامي الذي حول الخشبة إلى مجال للتضليل الثقافي والفني والأيديولوجي. وتبدو مقاصد سارتر قريبة من مقاصد برشت، فإلحاح سارتر على إسباغ التاريخانية على الإرادة الطيبة للقارئ متواشجة بقوة مع أهداف برشت.





ويتصل مفهوم أدب الممارسة لدى سارتر بما حث عليه لوكاتش، إذ اكتشفا معا التقنيات السينمائية في المونتاج والتقطيع كمشاريع شكلانية محضة، ومن ثم نبذا تجديدات برشت المسرحية لمصلحة التقنيات الكلاسيكية، فسارتر يرى أن تقنية التغريب مشروع لا جدوى منه، ويعتقد أنه بإمكانه تحقيق التغريب في المسرح، من دون استدعاء الأثر التغريبي، وهو بذلك يسعى إلى مواجهة المجتمع المضلل بتضليل مضاد يدرج بواسطته روح التغيير.

ويمثل مسرح المواقف نقيض المسرح البورجوازي، ويعارض دراماتورجيا برشت الراديكالية بسبب الوضعية المتأرجحة لسارتر، وعن المسرح الملحمي عند برشت، يوضح الكاتب أنه ينزع إلى عرض الحياة الاجتماعية والإنسانية بطريقة شبه موضوعية، وإن كان عرض الإنسان بموضوعية مطلقة غير ممكن. وموقف برشت ككاتب مسرحي يعلل بميولاته الاجتماعية والسياسية ورغبته في الكشف عن التشيؤ في المجتمع الرأسمالي، لهذا ابتدع برشت المسرح الملحمي، الذي طوره لاحقا إلى «المسرح الجدلي».

ويقوم مسرح برشت الثوري على أساس تصور التغريب أو الأثر التغريبي الذي يلتقي ومفهوم الاستلاب، كما وظف من طرف هيجل وماركس، لكن الأثر التغريبي انتقل إلى ماهو جمالي من لدن برشت لدحر خطر الاستلاب في العلاقات الإنسانية، ويتضمن تفكيك الوهم لدى برشت خلخلة النظرة المحدقة والنظام الرمزي للوجود الإنساني.

ويتحدد المنهج البديل عند سارتر لأثر التغريب بين الركح والجمهور أثناء توظيفه للأسطورة، ولأن أغلب الأساطير لها علاقة بالمقدس، تصير الأساطير الوعي الخيالي للحياة البدائية، فقد حاول سارتر كشف الطبيعة الأسطورية للإبداع الجديد للأسطورة اليونانية، حيث وظف سارتر أسطورة أوريست الإغريقية في مسرحيته «الذباب»، مرتبطا باللحظة التاريخية المتمثلة في المقاومة الفرنسية، وفي إثارة موقف ثوري تجاه الاحتلال الألماني، وعليه فقد أتاحت عملية تغريب الأسطورة توسيع الهوة بين الركح والجمهور الذي تنحصر مهمته في إسقاط الأسطورة المؤرخة عل الواقع واستخلاص حقيقة فورية منها.

ويعزى تحامل سارتر على برشت - حسب د. خالد أمين - إلى تصوره للموضوع الإنسان، والذي يظل ميتافيزيقيا ومجردا، وهو ما كان يحاول برشت إعطاءه شكلا معينا هو تلك الجدلية التي تشتغل في الإنسان من حيث وجود اجتماعي يضم التناقضات في المحيط الاجتماعي، وهذا ما جعل سارتر يتحامل على برشت مرة أخرى قائلا إن هذا الأخير لم يكن قادرا على إيجاد موضع للنزعة الذاتية، التي كان عليه أن يتضمنها.

ويؤكد د. خالد أمين في خاتمة هذا الفصل أن كلا الاتهامين يتسم بالمفارقة، بينما يقدمان مرة ثانية بسبب إنكار سارتر للنزعة الذاتية لبرشت وموضوعيته. هكذا يقصي سارتر الملحمي والدرامي اللذين ينتجان داخل المسرح البورجوازي ليتميز مسرحه بالنزعة التوفيقية، وعلى الرغم من معارضته للملحمي يحتفظ سارتر بتقدير عظيم لبرشت باعتباره أفضل كاتب مسرحي برز في القرن العشرين.

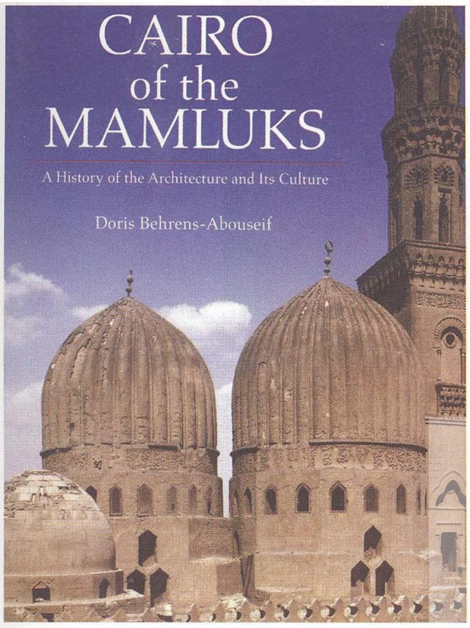
دراماتورجيا مولر وجدلية برشت

يعتبر مولر الامتداد التاريخي لبرشت، وتفصح الصيغة النهائية لتطور برشت الدرامي عن الأهمية التي تكتسيها نظريته مقابل مسرحياته، ولا يمكن تجاهل مولر كواحد من أوائل الكتاب المسرحيين الوافدين من ألمانيا الشرقية منذ برشت، ثم إن فهمه العميق لمشروع برشت، وتجاوزه الإيجابي لتجربته، برهنا على أنه رائد ممثلي المسرح الجدلي. وتشكل التناقضات الثوابت الأساسية لمسرح مولر، كما أن شخوصه توجد في حدود تناقضاتها، ويتمثل المظهر الجدلي لمسرحه في النزوع الواضح لإضفاء شكل ما على تناقضاته التي تعكس الفصام الذي يسم شخصيته.

ويمكن تمثل المسافة الكائنة بين مولر وبرشت عبر مقاربة مولر الذاتية للتاريخ، حيث يتجاوز مفهوم برشت المشروط بالتغريب التاريخي، للحفاظ على فاعلية اللحظة التاريخية المعطاة عبر تغريبها، فمقاربة مولر الجدلية تنجز «التاريخ» من خلال نزوع كوني ومعالجة انزياحية. وبالنسبة إلى الباحث، فانتقاد مولر لبرشت يعد تثبيتا لإسهام برشت الجاد في الدراما الجدلية، كما هو الشأن بالنسبة إلى الطفرة المهمة في المسرح الألماني الثوري، والانتقال من المسرح الملحمي إلى المسرح الجدلي كانت له أعراض تتجلى في عدم استساغة برشت في أواخر أيامه لكل من لفظ «الملحمي» ونزوعاته الموضوعية، وعليه فإن دراما هاينز مولر برشتية بامتياز في حدود أنها تمظهر لما كان برشت يحاول صوغه قبيل وفاته. «إنها بعبارة أدق بحث في الجدل القائم بين التاريخ والفرضي».

القاهرة المملوكية: تاريخها المعماري والثقافي

في كتاب يرصد ملامح تطورها



يحظى عصر سلاطين المماليك بعناية خاصة من باحثي التاريخ الإسلامي الوسيط، وتتمحور الدراسات المملوكية حول الازدهار الفني والثقافي في هذا العصر، الذي يطلق عليه رينيسانس الفنون الإسلامية، فقد نالت الفنون والصناعات رعاية خاصة من السلاطين والأمراء، وبلغت في عصرهم أعظم درجات الرفعة والازدهار، وكانوا بحق من أعظم رعاة الفن في الحضارة الإسلامية، وأسخى المنفقين على الفنون، وأصبحت القاهرة في عهدهم حاضرة العالم الإسلامي، إثر سقوط بغداد عقب الغزو المغولي سنة ٦٥٦هـ/١٢٥٨م. يقول ابن خلدون موضحا ذلك: ثم لما انحلَّ نظام الدولة الإسلامية وتناقص ذلك أجمع، ودُرست معالم بغداد بدُرُوس الخلافة، فانتقل شأنها من الخط والكتابة، بل والعلم إلى مصر والقاهرة، فلم تزل أسواقه بها نَافِقة لهذا العهد.

المؤلف: دوريس أبو سيف

عرض: خالد عبدالله يوسف

كاتب وباحث - مصر

هؤلاء السلاطين استطاعوا خلال قرنين ونصف القرن من الزمان (1517-1250م) إقامة إمبراطورية عريقة مترامية الأطراف، شملت مصر وبلاد الشام والحجاز. وما يُعرف الآن بالقاهرة الإسلامية هي القاهرة المملوكية، والغالب الطابع على آثارها وشوارعها وحواريها هو الطابع المملوكي. يقول العالم والمفكر حسين فوزي عند ذكر سلاطين المماليك: ولا يتمالك الإنسان أن يحن إلى لحظات باهرة تدين لهم بها مصر في تاريخها الطويل، فإن دولة كدولة الظاهر بيبرس البندقداري، أو الناصر محمد بن قلاوون، أو الأشرف قايتباي، لا يمكن إلا أن تثير في نفوسنا الإعجاب، وغير قليل من الزهو بأولئك الأجناد المبرزين. ولا تتمالك النفس الشاعرة عن أن تحس بما كان لهذا العصر من أبهة وفخامة وبهاء.

ويصف القلقشندي القاهرة في زمنه بقوله: ولم تزل القاهرة في كل وقت تتزايد عمارتها، وتتجدد معالمها، خصوصا بعد خراب الفسطاط، وانتقال أهله إليها، حتى صارت على ما هي في زماننا من القصور العلية، والدور الضخمة، والأسواق الممتدة، والمناظر النزهة، والجوامع البهجة، والمدارس الرائقة، والخوانق الفاخرة، مما لم يُسمع بمثله في قُطر من الأقطار، والقاهرة اليوم أم الممالك، وحاضرة البلاد، وهي في وقتنا دار الخلافة، وكرسي الملك، ومحط الرجال.

ولعل خير من يأخذنا في رحلة تاريخية بين عمارة وثقافة القاهرة في المملوكي، دوريس أبو سيف الخبيرة والعاشقة لعمارة وفنون الإسلام، ومؤلفات وأبحاث أبو سيف متنوعة وغزيرة، وتأتي دائما كأحد المصادر الرئيسية التي لا غنى عنها لدارسي فن العمارة الإسلامية، وهي أستاذة العمارة والفن الإسلامي بمدرسة اللغات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن SOAS، والجامعة الأمريكية بالقاهرة، وجامعة ميونخ بألمانيا، ودراستها هذه صادرة عن مركز النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة في طبعة فاخرة، في ثلاثة وعشرين فصلا، ومزينة بروائع الصور الفوتوغرافية للعمائر المملوكية.

في الفصول الستة الأولى من الدراسة تتطرق المؤلفة إلى عدة نقاط للتعريف بسلاطين المماليك، ونظام حكمهم، والبيئة الثقافية التي نشأوا فيها، فمن المعروف أن المماليك هم جنود اشتراهم السلطان الأيوبي الملك الصالح نجم الدين أيوب، لتعزيز قوته العسكرية في مواجهة الصليبيين، وموطنهم الأصلي آسيا الوسطى، وأطلق عليهم المماليك البحرية لسكنهم بجزيرة الروضة على النيل، ولفظ المماليك تعني ما يُملك بقصد تربيته والاستعانة بهم كجنود، على عكس العبيد، فالعبد يولد من الرقيق، بينما المملوك يولد من أبوين حرين ويباع. وأول ذكر للمماليك تاريخيا كان سنة 648هـ/1250م أثناء معركة المنصورة مع الصليبيين بقيادة لويس الحادي عشر، فقد توفي الصالح نجم الدين أيوب في منتصف المعركة، فظهرت بسالة المماليك واستطاعوا هزيمة وأسر الملك الفرنسي،

ثم تواصلت انتصاراتهم بعد وصولهم إلى السلطة، فاستطاعوا صد خطر المغول عن مصر والشام في معركة عين جالوت، بقيادة المظفر قطز، ثم أرسى الظاهر بيبرس قواعد السلطنة المملوكية وأعاد الخلافة العباسية إلى القاهرة، ثم تولى من بعده المنصور قلاوون وأبناؤه، حتى ظهور دولة المماليك الثانية (البرجية) ومؤسسها السلطان الظاهر برقوق.

وعلى الرغم من أن بعض السلاطين والأمراء كانوا لا يتكلمون اللغة العربية، فإنه ظهر منهم علماء ومؤرخون وفقهاء، وكان حافز السلاطين في كثرة البناء والتشييد هي الرغبة في تخليد ذكرهم، فكان السلطان بعد تقلده السلطنة يبدأ على الفور في الأمر بتشييد ضريحه، وكان ميل السلاطين إلى التصوف والأولياء حافزا آخر في تشييد العديد من الخانقاوات للصوفية المنقطعين للعبادة، وبناء أضرحة لأولياء الله، أيضا الرغبة في عمل الخير، فكان يلحق بالمدارس والجوامع سبيل وكتاب لتعليم أيتام المسلمين القراءة والكتابة، ولم تقتصر الرغبة في البناء على السلاطين والأمراء، ولكن امتدت إلى الأعيان والتجار والعلماء. وكانت العادة أن تحتوي المنشآت المعمارية سواء المدارس أو الجوامع على مكتبة، موقوفة عليها المصاحف والربعات المذهبة، والمدارس تشتمل على مساكن للطلبة، وعادة يدرس بها المذاهب الفقهية الأربعة، بجانب علوم القرآن والحديث، وتزخر بالعديد من الأثاث والتحف، مثل صناديق المصاحف، وروائع المشكاوات الزجاجية، والمنابر الخشبية والرخامية، ودكك المؤذنين.

وتنتقل المؤلفة إلى الحديث عما يعرف بديوان العمائر الذي يشرف على العمائر السلطانية، وقد استحدثه السلطان الناصر محمد بن قلاوون، ويُعرف المسؤول عنه بشاد أو مهندس العمائر السلطانية، وعادة كان يتولاه أحد الأمراء، وكان يُعرف في العصر المملوكي البرجي باسم معلم المعلمين، أما زمن التشييد وتكلفته، فتذكر الأستاذة أبو سيف أنه كان ينتهي بسرعة مذهلة، فمجموعة السلطان قلاوون التي تتكون من مدرسة وضريح وبيمارستان أنجزت في أقل من سنة، ولكن لم تذكر وثائق الوقف على العمائر تكلفة التشييد، وتتضح أكثر من خلال الحوليات التاريخية، التي تزودنا بالعديد من التفاصيل المالية حول مصاريف البناء.

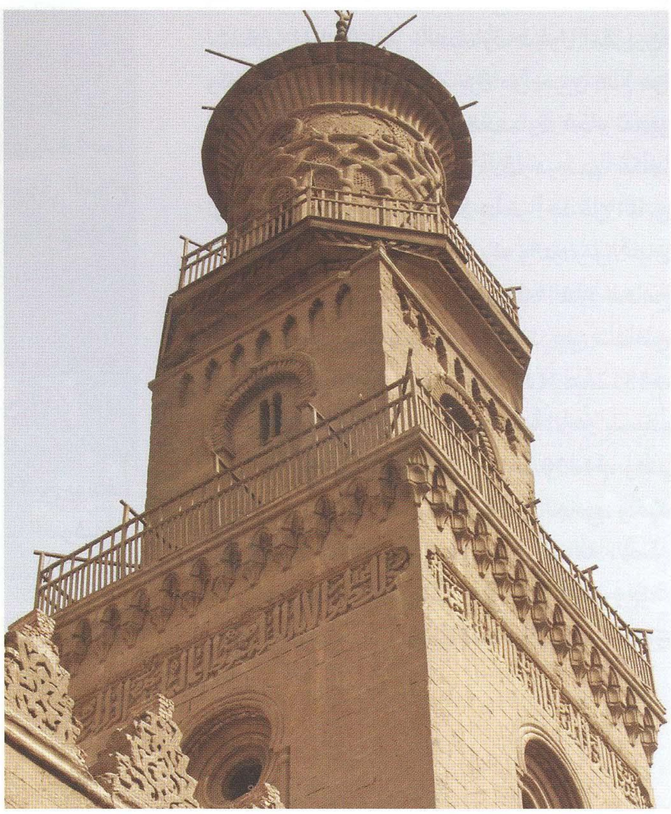
تطور وخصائص العمارة المملوكية

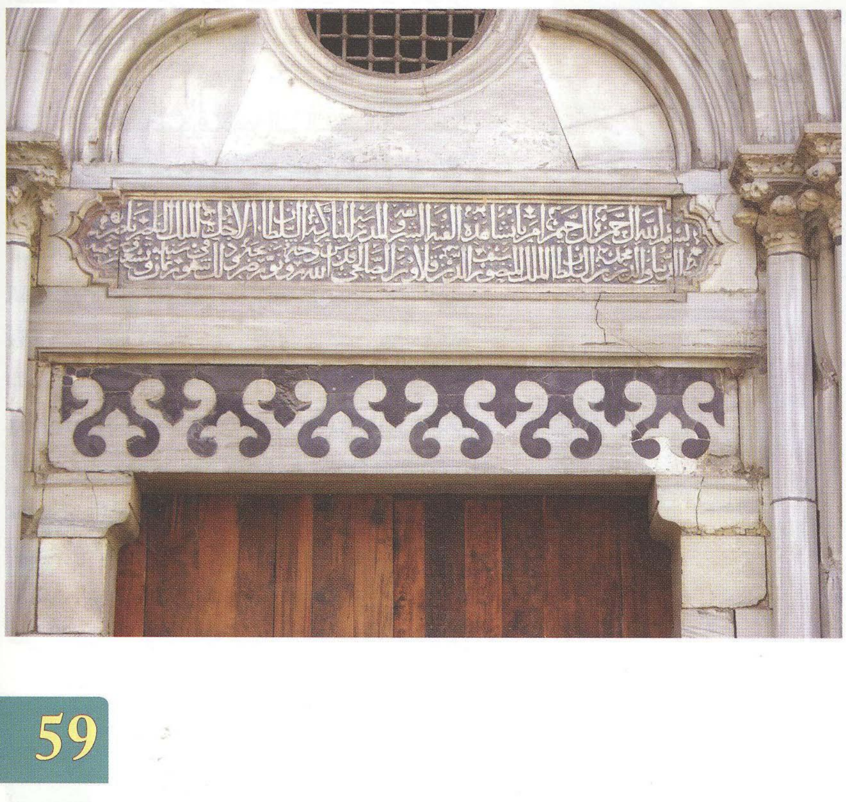
في الفصل العاشر تتطرق المؤلفة إلى تطور العمارة المملوكية في القاهرة، فتقول إن العمائر تظهر لنا درجة كبيرة من شخصية صاحبها، حيث غرضها تخليد ذكراه، وهو ما تؤكده الحوليات التاريخية أن إنشاء عمائر جديدة يخضع لاختيار وذوق الآمر بالبناء. وكان التصميم القديم المعروف بتصميم الرواق، المكون من الأروقة حول الصحن، لم يستخدم بكثرة في العمائر المملوكية، فكان الشائع في عمائر المماليك البحرية سواء المدارس أو الخانقاوات المخطط الصليبي يتوسطه صحن مكشوف، واقتصر تصميم الرواق على المساجد الجامعة، مثل جامع الأمير بشتاك الناصري، وأُلماس الحاجب، وست مسكة، والطُنبغا المارداني، والمؤيد شيخ، واستخدم المخطط الصليبي في العمائر المملوكية على نوعين، الأول يتكون من أربعة أواوين، والثاني من إيوانين، والعمائر المملوكية تتميز واجهاتها بالأفاريز والكرانيش والتيجان، واستخدمت في البناء حجارة من لونين أو ما يعرف بالأبلق، أما المآذن فقد شاع طراز المآذن ذات الطوابق الأربعة التي تنتهي بقمة المئذنة وهي خوذة مضلعة من الآجر، وهذا الطراز نجده في مئذنة جامع قوصون بالقرافة الصغرى؛ إلا أنه فُضل دائما التصميم ذو الطوابق الثلاثة، مثل مآذن مسجد الطنبغا المارداني، ومسجد وخانقاة شيخو، ومدرسة صرغتمش، ومسجد ومدرسة السلطان حسن، ومعظم مآذن السلطان قايتباي العديدة. وكان موضع المئذنة في الواجهة الرئيسية للمسجد بجوار المدخل، واستخدم الآجر والحجر في الوقت نفسه في بناء المآذن، ولكن نجد بعض المآذن مبنية كلها بالحجر على غير الشائع. وأصبحت المقرنصات هي العنصر الأكثر شيوعا في زخرفة المآذن، استخدمت أيضا النقوش الكتابية في الزخرفة، وكانت غالبا آيات قرآنية، عبارة عن أطر أو أشرطة كتابية تحيط ببدن المئذنة، وبعض الأحيان حول القبة البصلية الصغيرة بنهاية المئذنة، ومعظم الكتابات على المآذن كانت بخط الثلث. كما حرص المعماري على توازن الهيئة العامة للمبنى، فجاء إنشاء القبة في طرف من المبنى، والمئذنة في طرفه الآخر، وكانت معظم العمائر المملوكية تتكون من واجهتين تطلان على الشارع، وشاع ما يعرف بالمداخل المنكسرة، وكان يؤدي أولا إلى دركاة ثم دهليز وبالتالي إلى الصحن، ويؤدي المدخل للصحن والإيوانات بطريق غير مباشر خلال طرقات ودهاليز متعرجة ومتعامدة، بحيث يحجب الصحن عن أعين المارة بالطريق.

في القسم الثاني تقوم الأستاذة أبو سيف بدراسة تاريخية معمارية تفصيلية لأغلب العمائر المملوكية الباقية في القاهرة، وتقسمها إلى فترات تاريخية معينة وهي:

عمائر فترة الانتقال

وهي السنوات الأولى من العصر المملوكي، وشُيد





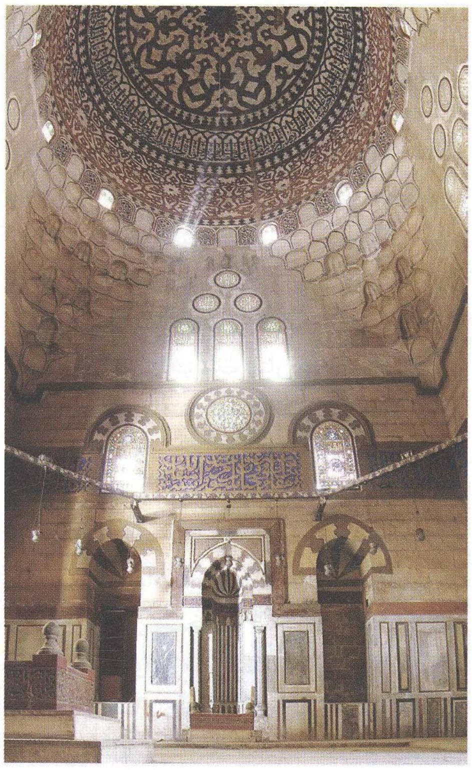
فيها ضريح السلطان نجم الدين أيوب سنة (648هـ/1250م)، ويقع بجوار المدرسة الصالحية، في شارع المعز لدين الله، شيدته شجر الدُر لزوجها، الذي توفي في معركة المنصورة، ثم شيدت لها في العام نفسه ضريحا، يقع بقرافة السيدة نفيسة، وذلك خلال فترة حكمها التي امتدت ثمانين يوماً، وتتميز طاقية محراب هذا الضريح بزخارف الموزاييك أو الفسيفساء الزجاجية، وهي عبارة عن شجرة وفاكهة من اللؤلؤ أو الدُر، في إشارة إلى اسمها، وتعد أقدم تغطية للمحاريب بالموزاييك في مصر. شيد أيضا المعز أيبك التركماني الزوج الثاني لشجر الدر مدرسة برحبة الخروب بالفسطاط سنة 654هـ/ 1256م ولكن لم تبق حتى الآن.

سلطنة الظاهر بيبرس

وهو المؤسس الحقيقي لدولة المماليك البحرية، وشيد العديد من العمائر أولها المدرسة الظاهرية بشارع بين القصرين، لتدريس المذهبين الحنفي والشافعي، وانتهت عمارتها سنة 662هـ/1263م، ويقول المقريزي: وكانت من أجلّ مدارس القاهرة، إلا أنها قد تقادم عهدها فرثت. وقد سقطت منارة المدرسة سنة 1874م، ثم تهدمت بعد ذلك بقليل، باستثناء بقايا من الحائط، وباب رائع من البرونز يزين الآن مدخل السفارة الفرنسية بالقاهرة، وفي أعلى الباب نقش كتابي باسم السلطان الظاهر بيبرس وتاريخ 661، وهو أقدم نقش كُتب فيه التاريخ بالأرقام في الآثار الإسلامية. ثم أنشأ الظاهر بيبرس جامعه الكبير بالحُسينية الضاحية الشمالية للقاهرة، وكان موضعه ميدانا، وأحضر رخامه من بلاد عديدة، وانتهت عمارته سنة 667هـ/1269م. وعلى الأرجح أن الظاهر بيبرس هو الذي شيد مقابر الخلفاء العباسيين بالقرب من جامع السيدة نفيسة بالقرافة، وتحمل المقابر أسماء خلفاء بني العباس في القاهرة، وأبناء الظاهر بيبرس، وشيد أيضا مجموعة من الأضرحة كانت تعرف بحوش الظاهر بيبرس بالقرافة الجنوبية.

سلطنة المنصور قلاوون إلى الناصر محمد

وبدأت بتشييد ضريح فاطمة خاتون أو أم الصالح، وتتفق المصادر أن قلاوون شيد هذا الضريح سنة 682هـ/1283م لأجل زوجته، ووالدة ابنه الصالح ويقع بقرافة السيدة نفيسة. وفي العام 684هـ/1285م، انتهى قلاوون من مجموعته المعمارية في بين القصرين، وهي عبارة عن ضريح ومدرسة وبيمارستان، وتعد من أهم وأبرز عمائر العصر المملوكي بمصر، وتصميم مجموعة قلاوون نموذج مبكر يُظهر بوضوح مراعاة جماليات الشارع المطل عليه. ويتجلى في موضع المئذنة في الركن الشمالي بجانب الضريح، وبروز المدرسة على الشارع، والزاوية الرفيعة بين المدخل وباقي



الواجهة، يعكس تطورا وحسا جماليا لمراعاة تصميم المبنى والشارع، وزخارف الضريح من أكثر زخارف العمائر إسرافا، فتغطي جميع الحوائط، وتتكون من خشب مدهون، وحجر وجص منحوت، وألواح من رخام الموزاييك، ومحراب المدرسة من أكبر المحاريب المملوكية وأكثرها زخرفة، وكان البيمارستان المنصوري في ذلك الوقت من أهم البيمارستانات والمراكز الطبية في العالم الإسلامي، واستمر في أداء مهامه حتى أواخر الحقبة العثمانية. ويقول المقريزي: وهي من أعظم المباني المملوكية وأجلّها قدرا، وبها قبر الملك المنصور قلاوون، وابنه الناصر محمد، والملك الصالح بن قلاوون.

تقلد السلطنة بعد المنصور قلاوون ابنه الأشرف خليل، وهو الذي استطاع تصفية الوجود الصليبي في بلاد الشام، وشيد قبل توليه السلطنة ضريحا ومدرسة (687هـ/1288م)، ويقع بقرافة السيدة نفيسة، بالقرب من ضريح فاطمة خاتون وشجر الدر. شُيد أيضا في هذه الفترة ضريح ورباط أحمد بن سليمان الرفاعي، ويقع بشارع سوق السلاح بحي الدرب الأحمر. ورباط أمير جانبك ويعرف بضريح مصطفى باشا، ويقع بالقرافة الشمالية.

الفترة المبكرة لسلطنة الناصر محمد بن قلاوون

وأول عمائرها تشييد زاوية الشيخ زين الدين يوسف (697هـ/1298م)، وتقع بالجانب الغربي لطريقة القرافة الصغرى. وأنشئت للشيخ يوسف العدوي مؤسس الطريقة العدوية الصوفية في مصر، ثم أصبحت الزاوية بعد ذلك تتبع الطريقة القادرية. وأنشأ السلطان الناصر محمد ضريحا ومدرسة في سلطنته الثانية، وانتهى تشييدها سنة 703هـ/1303م، وتقع بجوار مجموعة قلاوون المعمارية بشارع بين القصرين، وكان قد بدأ بعمارتها السلطان زين الدين كتبُغا، فلما عاد السلطان الناصر محمد إلى السلطنة في المرة الثانية أمر بإتمامها، وتتميز مئذنة المدرسة بزخارف الجص التي تغطي طبقاتها، أيضا المدخل القوطي، وهو مجلوب من كنيسة بمدينة عكا. يقول المقريزي: وبابها من أعجب ما عملته أيدي بني آدم، فإنه قطعة واحدة من الرخام الأبيض البديع الفائق الصناعة، ونقل إلى القاهرة من مدينة عكا وكان باب كنيسة من كنائسها.

وشيد الأمير سنجر الجاولي خانقاة سنة 703هـ/1303م، وهو أحد أمراء الظاهر بيبرس، وانتقل بعد موته إلى بيت قلاوون، وله أيضا جامع بمدينة غزة، يعرف الآن بجامع الشمعة، وكان الجاولي فقيها شافعيا، وله عدد من التصانيف في الفقه، وتقع الخانقاة بشارع الصليبة بالقرب من الجامع الطولوني. وشيد السلطان المظفر بيبرس الجاشنكير خانقاة قبل أن يلي السلطنة، وانتهى من تشييدها سنة 709هـ/1310م، وتقع بحي الجمالية، وهي أقدم خانقاة موجودة في مصر الآن. يقول المقريزي إنه لم تبنَ خانقاة أحسن منها، فهي مبنية بالحجر وكلها عقود محكمة بدل السقف الخشب. والخوانق والرُبُط لم تعهدها الديار المصرية قبل العصر الأيوبي، وكانت أول خانقاة في مصر شيدها السلطان صلاح الدين الأيوبي، وهي المعروفة بخانقاة سعيد السعداء. ثم شيد الأمير سنقر السعدي خانقاة وضريحا، انتهى منها سنة 721هـ/1321م، وتقع في شارع حدرة البقر خلف جامع السلطان حسن، وكان سنقر صهر الناصر محمد ونائب الجيوش.

سلطنة الناصر محمد الثالثة وما بعدها

وهي أكثر الفترات ازدهارا في العمارة والبناء، لشغف الملك الناصر بالعمارة، فيقول المقريزي: وكان يحب العمارة فلم يزل من حين قدم من الكرك إلى أن مات مستمر العمارة، فجاء تقدير مصروفه في كل يوم ثمانية آلاف درهم، فكأنما نودي في القاهرة ومصر أن لا يتأخر أحد من الناس عن إنشاء عمارة، وجدّ الأمراء والتجار والأعيان في البناء. وأول مسجد شُيد في هذه الفترة الجامع الجديد الناصري، ويقع بالفسطاط على شاطئ النيل شيده الناصر محمد سنة 711هـ/1312م، ولم يبق المسجد حتى الآن. وأنشأ الأمير سيف الدين قوصون جامعا سنة 730هـ/1330م، وعند فتح شارع محمد تهدمت أجزاء من الجامع، وأعيد بناؤه سنة 1893م، ولم يبق من الجامع الأصلي سوى بوابته البحرية، وتطل على شارع السروجية، وبقايا زخارف جصية بحائط الجامع، وشيد قوصون

أيضا قصرا في منطقة القلعة. ثم شيد الناصر محمد مسجده الجامع بالقلعة (735هـ/1335م)، وهو أول المساجد التي شيدت بالقلعة حيث مقر السلطنة، وجلبت أعمدة المسجد من صعيد مصر. وشيد الأمير شهاب الدين أحمد المهمندار نقيب الجيوش مسجدا بشارع التبانة بالدرب الأحمر، ويتميز بمدخله الغائر والطراز الكتابي المنحوت حول عرض الواجهة مارا بحنية المدخل.

وأنشأ الأمير ألماس الحاجب جامعه، ويقع في أول شارع السُّيوفية بالحلمية الجديدة، وبالجامع رخام كثير نقله من بلاد الشام والروم، وانتهى من تشييده سنة 730هـ/1330م. وأنشأ الأمير الطُنغبا الماردیني مسجدا في شارع التبانة بالدرب الأحمر، وهو أحد أمراء الناصر محمد وزوج ابنته، وانتهى من تشييده سنة 740هـ/1340م، وهو من أعظم المساجد المملوكية ثراء في الزخرفة، وأضخمها وأفخمها، وأنشأ الأمير أصلم السلحدار مسجدا سنة 746هـ/1345م ويقع في درب شعلان بالدرب الأحمر، وشيد الأمير آق سنقر الناصري نائب غزة وطرابلس، مسجدا بشارع باب الوزير وانتهى من تشييده سنة 747هـ/1346م، ويعرف الآن بالجامع الأزرق. ويتميز المسجد بمحرابه الرخامي، وهو الأقدم بين مساجد القاهرة.

سلطنة الناصر حسن وما بعدها

وبدأت عمائرها بتشييد الأمير سيف الدين شيخُو العُمري مسجدا وخانقاة، انتهت عمارة المسجد سنة 750هـ/1349م، والخانقاة سنة 756هـ/1335م، ويقع الجامع في مواجهة الخانقاة في شارع الصليبة، وعتب الخانقاة فوق مدخلها من الجرانيت الأسود جُلب من أحد الآثار الفرعونية. وأنشأ الأمير سيف الدين صرغتمش مدرسة للحنفية، بجوار الجامع الطولوني، وانتهى من تشييدها سنة 757هـ/1356م. ثم شُيدت مدرسة السلطان حسن تجاه القلعة، يقول عنها المقريزي: إنه لم يُعرف في بلاد الإسلام مسجد يحاكي هذا الجامع، وقد أقامت العمارة فيه مدة ثلاث سنوات بلا توقف، وشهرتها تغني عن ذكرها. وشيد السلطان شعبان بن حسين بن قلاوون مدرسة جليلة لوالدته السيدة خوند بركة، وتقع بشارع التبانة بالدرب الأحمر، وانتهى من تشييدها سنة 770هـ/1369م، وتتميز بمقرنصات هرمية تزين مدخلها وهي فريدة من نوعها في مصر، متأثرة بمداخل المدارس في الأناضول في العصر السلجوقي. وأنشأ الأمير سيف الدين ألجاي اليوسفي مدرسة في أول شارع السلاح بالدرب الأحمر، وانتهى من تشييدها سنة 774هـ/1373م، ثم أسس الملك الظاهر برقوق مدرسته الظاهرية سنة (788هـ/1386م)، يقول المقريزي: وجدّ في العمل حتى تجملت في أعظم قالب وأضخم بنيان وأجلّ مقدار، واشتملت على أربعة أواوين، مفروشة هي والصحن بالرخام الفاخر، وأحضر لها برقوق الرخام الملون من الشام.

سلطنة فرج بن برقوق

وتولى السلطنة بعد والده السلطان برقوق، وأنشأ السلطان فرج خانقاة وضريحا بقرافة المماليك، انتهى منهما سنة 813هـ/1411م، ودُفن في الضريح والده وأخوه عبدالعزيز، وقباب الخانقاة هي الأوسع بين قباب القاهرة المملوكية، كما تحتوي المدرسة على مئذنتين متماثلتين، ثم أضاف السلطان قايتباي بعد ذلك للضريح منبرا من الرخام يحمل اسمه. كما أنشأ السلطان فرج بن برقوق قبل ذلك سنة 811هـ/1409 مسجدا وسبيلا وكتابا يعرف باسم «الدهشية» ويقع مقابل باب زويلة.

سلطنة المؤيد شيخ

شيد السلطان المؤيد جامعه داخل باب زويلة، ويشير النقش الكتابي فوق المدخل إلى انتهاء عمارة المسجد سنة 823هـ/1420م، ويتميز المسجد بأن مآذنه شُيدت خارج الجامع فوق برجي باب زويلة. ومدخل الجامع التذكاري هو آخر المداخل الكبيرة التي شيدت في العصر المملوكي. وشيد أيضا الملك المؤيد بيمارستان، على أطلال مدرسة السلطان الأشرف شعبان، وكان موقعها تجاه القلعة، لم يتبق منه الآن إلا الواجهة، وبقايا من الحجرة الرئيسية، ومن مآثر أمراء المؤيد في العمارة تشييد عبدالغني الفخري مدرسة، تقع بشارع الخليج أو بورسعيد الآن، وتأخذ جزءا من شارع درب سعادة. وانتهى من تشييدها سنة 820م/1418م. وشيد القاضي عبدالباسط مسجدا ومدرسة سنة 823هـ/1420م، وتقع بشارع الخرنفش بالجمالية، وللقاضي عبدالباسط العديد من العمائر في مصر والشام والحجاز.



سلطنة الظاهر جقمق

وشُيد فيها من العمائر مدرسة السلطان جقمق بدرب سعادة، وهي الوحيدة الباقية من عمائره، وتحمل تاريخ الإنشاء سنة 854هـ/1451م، وكان السلطان جقمق على خلاف سلاطين المماليك، فلم يكن يرغب في العمارة. ومن مآثر أمرائه في العمارة تشييد الأمير تغري بردي مدرسة صغيرة بشارع الصليبة سنة 844هـ/1440م، وتشييد القاضي يحيى زين الدين مدرسة وخانقاة بشارع الأزهر، انتهى من عمارتها سنة 848هـ/1444م، وبعد خمس سنوات شيد مسجدا في حي بولاق، انتهى منه سنة 853هـ/1450م، ثم شيد مسجدا آخر بحي الحبانية، انتهى منه سنة 856هـ/1452م.

سلطنة الأشرف قايتباي

وكان من أكثر السلاطين عشقا للعمائر والتشييد، وهي الفترة الذهبية الثانية للعمارة المملوكية، بعد فترة الناصر محمد بن قلاوون، ومن أبرز عمائر قايتباي في القاهرة مجموعته المعمارية، بقرافة المماليك، وانتهى منها سنة 879هـ/1474م، وتعد مئذنة الجامع درة المآذن المملوكية. وشيد الوزير والدوادار الكبير يشبك من مهدي مسجدا وقبة وبستانا ملحقا بهما سنة 882هـ/1477م وبها يعرف حي القبة الآن، وبعد عام آخر شيد ما يعرف الآن بقبة الفداوية، وتقع في حي العباسية وانتهى منها سنة 886هـ/1482م. وشيد كاتب السر القاضي أبو بكر مزهر مسجدا سنة 885هـ/1480م، ويقع بحارة برجوان بحي الجمالية. وشيد نائب الشام الأمير قجماس الإسحاقي مسجدا بشارع الدرب الأحمر، وانتهى من عمارته سنة 887هـ/1482م. وأنشأ السلطان قايتباي سبيلا وكتابا بشارع الصليبة سنة 884هـ/1480م. وشيد الأمير أزبك اليوسفي مسجدا بشارع الصليبة سنة (901هـ/1495م).

سلطنة قانصوه الغوري

وهو آخر سلاطين دولة المماليك، وعلى الرغم من الصعوبات الاقتصادية للبلاد في هذا الوقت، فإنه شيدت في عهده عدد من العمائر، منها مجموعة السلطان الغوري، وهي مسجد وضريح وأنجزت سنة 910هـ/1504م. وشيد مسجدان آخران بالقرب من القلعة سنة 909هـ/1503م. وشيد الأمير قانباي الرماح مسجدا تحت القلعة سنة 911هـ/1506م. وفي قرافة المماليك شيد الأمير قرقماس مجموعته المعمارية سنة 913هـ/1507م.

نقطة

أخير

الثقافة

السؤال «محنط» والمشهد يتغير!

ترتبط حياة الثقافة أصلا، أو لنقل، مسألة التفكير في الثقافة، بمحاولات «التشبيب» على جميع المستويات؛ ومنها السؤال الثقافي، النقطة التي يرتكز عليها أي مشروع ثقافي لأي أمة من الأمم.

السؤال الثقافي، في العالم العربي والإسلامي، هو في أمس الحاجة اليوم إلى التجديد، إن لم نقل التغيير جذريا (بعيدا عن التطرف في معناه الجذري لجهة اليمين أو اليسار) !

طبعا، التجديد أو التغيير، يأتي أساسا من ضرورة تجاوز كل الأسئلة الثقافية «المحنطة»، ومن تحريك «بركة الثقافة الآسنة»، التي سدت مجاريها، بعقليات وتنظيرات تدور في حلقة مفرغة، لكنها مع ذلك، صنعت لنفسها «نجومية» في الساحة؛ بأسماء وأقلام بنت حولها أسوارا «مقدسة»، لكي لا ينضاف الجديد إلى البيت الثقافي العتيق، وإلى سؤاله «المحنط»!

نعم، سؤالنا الثقافي يستمر بشكله «المحنط»، في واقع متحرك بشكل سريع، فقط لأن المؤسسين (كذا!) للفعل الثقافي في بلداننا يمارسون «وصاية هرمة» على الفعل الثقافي، وكأن الأجيال الجديدة قاصرة، ولا تملك آليات الإبداع (وليس ترميم ما أنتج)، في مراعاة لتغيرات المشهد!

مسألة التجديد أو التغيير تتطلب التسلح بمطرقة «نيتشه»، لهدم كل أصنام الساحة الثقافية، ولو بشكل رمزي (وهذا لا يعني التنكر للسابقين، أو المؤسسين)، لإعطاء الفرصة لجيل قد يحقق مبتغانا في طرح أسئلة جديدة، تمضي قدما بالثقافة، في العالمين العربي والإسلامي.

قد يقول قائل من «حراس» المشهد الثقافي الحالي: ومن منع الجيل الجديد من الخوض في أمر الثقافة؟!

اتركوا الجيل الجديد، ممن يحاول الاشتغال بالفكر والثقافة، أو ساعدوه على الأقل أن يقتل فيه رمزيا ما كرسه شيوخ الفقه لتلامذتهم، في قولهم: «أيفتى ومالك في المدينة»!

عبدالمؤمن محو

صحافي- المغرب

عبدالمؤمن محو

صحافي - المغرب

رسم وقصيدة

قصيدة: سامي ثابت *

لوحة: مارك روثكو **

لي

فتاةٌ ...
تلون شمسَ الصباح
ضفائرُها
يُكْتب الصمتُ
في الشفتين
وتدنو الكآبة
منها
لها من
حنين الحياة
براءة طفل
وماذا يفيد
الحنين بدون حنين
وتختزل الدهر صمتاً
وكل الطفولة تمسي
ككهلٍ يذوق التزهد
رغم ثراءٍ
وما كان من
مدخراتٍ
بفحوى الدفاترْ
تكمكمُ وجهاً
برغم ربيعٍ
يغطي تفاصيل وجهٍ
بلون غريبٍ
وصوتك لحنٌ
يزيد المطربين
حسناً
برغم الحناجرْ
فآه لقسوة شعبٍ
يزيد تلوث ماءٍ
فتضحى
مصارف بؤسٍ
كسجنٍ بلاهايَ
سجن الغني
الوحيدْ
سكوتُك ....
قتل الحياة
كقومي
يعيشون أهل الرباط
وأكناف عزٍ
ومازال شعبي
يذوق المعابرْ
أراها
تناظر عيني
فلم أدر من
حَزنَ اليوم
دمع فؤادي الكئيب
الذي لم
ينل في
شقاك
سوى حرف شعرٍ
أم الدمع
كان منَ العين
ذاتِ ربيع التلون
أرض العنبْ
فإني تثاقلتُ
منك وفيك
فهل من سبيلٍ
يزيل التعبْ
إذا أصبح القلب
خل الفراش
كمثل سكونك
قولي لهم لا عتبْ
تسامر
نجسيٍ
طويلا
بما لم أنلْ
من ذهاب الدجى
لو لبضع حياةٍ
فهذي حياتي
أقول كما قيل دوما
هنا للبساتين ربْ
ويعلم فينا
جمال الحياة
وسعد الحياة
وكل سببْ
هنا للبساتين ربْ
هنا للبساتين ربْ
هنا للبساتين ربْ



* شاعر – فلسطين

** فنان – أمريكا.